XX век
МУЗЫКА жизни
Ирина Архипова

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Если человек талантлив, то он, как правило, талантлив во многом.

В полной мере это можно отнести к Ирине Архиповой: архитектор по первому образованию, она стала оперной певицей мирового уровня. Ее знают и любят во многих странах, где она выступала на лучших сценах. Ей посчастливилось встречаться и работать с выдающимися музыкантами — дирижерами, певцами, композиторами… Об этих встречах, о наиболее памятных событиях своей жизни певица рассказала в этой книге. Книга Ирины Архиповой — не просто воспоминания. Это удивительный документ эпохи, в которой певице выпало жить, творить и радовать людей своим искусством.

Ирина Архипова родилась в Москве в семье инженера-строителя, где очень любили музыку. Закончив Архитектурный институт, начала работать в проектной мастерской, одновременно поступив на вечернее отделение Московской консерватории, куда ее привел редкий по красоте и силе голос.

В 1954 году Ирину пригласили в Свердловский оперный театр. Победа на конкурсе вокалистов в Варшаве подтвердила силу ее таланта, о ней заговорили.

Уже весной 1956 года она дебютировала в Большом театре, спев на прославленной сцене партию Кармен.

Так началось триумфальное восхождение Ирины Архиповой к мировой славе, на вершине которой она пребывает и сегодня.

Автор и издатели выражают признательность Т. А. Иваницкой и А. В. Андрееву за содействие при подготовке этой книги.

Литературная запись А. М. Даниловой.

- Ирина Архипова
  - Святослав Бэлза
  -
  - Звуки и образы детства
  - Всему начало — отчий дом
  - Военная юность
  - Подруги милые
  - Учителя жизни
  - Петь или строить?
  - Crescendo
  - Силуэты великих из памяти

- «Ты — мой восторг, мое мученье…»
- Марфа-раскольница поет по-итальянски
- Коронация Азучены
- Автографы на скатерти
- Жасмин по имени «Петр Ильич»
- Сад Рахманинова
- Имени Глинки
- «Да исправится молитва моя»
- Фестивали, биеннале…
- Вместо заключения — о счастии
- Оперные партии
- Дискография
  - Оперы, записанные полностью
  - Вокально-симфонические произведения
  - Сольные пластинки
- Иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10

Ирина Архипова
МУЗЫКА ЖИЗНИ

Святослав Бэлза
Планета называется — «Архипова»

XX век — дважды «мистер Икс» — пришпорил время, и оно несется неумолимым галопом, приближая нас к рубежу столетий, к рубежу тысячелетий.

Люди всегда ощущали грань веков как особый, переломный период, когда усиливаются тревоги и разочарования, а вместе с тем появляются новые грандиозные планы и надежды. Во всяком случае, это пора, когда возникает естественное желание перелистать летопись нашей жизни, подвести некоторые итоги. Как писал на исходе первой четверти нашего столетия поэт:

> Ну что же, если нам не выковать другого, —
> Давайте с веком вековать…

Лучше всего помогает нам понять себя и чётче воспринять цвета нашего времени искусство. К числу тех счастливых избранников, кто определил облик вокального искусства второй половины XX века в нашей стране, кто умножил мировую славу России как «сверхдержавы» культуры, бесспорно принадлежит Ирина Архипова, которую Биографический центр Кембриджа справедливо назвал в 1993 году «Человеком столетия». Ее имя стоит в ряду таких великих имен, как Ф. И. Шаляпин и Л. В. Собинов, А. В. Неждановa и Н. А. Обухова. Ее восхитительный, завораживающий и по-прежнему молодой голос вот уже более четырех десятилетий дарит наслаждение отечественным и зарубежным ценителям оперы.

Моцарт говорил, что он любит, когда ария подходит певцу как хорошо сшитое платье. Голосу Архиповой великолепно подошли партии Марфы в «Хованщине» и Любаши в «Царской невесте», Полины в «Пиковой даме» и Любови в «Мазепе», Эболи в «Дон Карлосе» и Азучены в «Трубадуре», Амнерис в «Аиде» и Шарлотты в «Вертере»… Триумфальный успех выпал на долю ее Кармен, особенно после того, как партнером молодой певицы на сцене Большого театра в 1959 году выступил Марио Дель Монако. Прославленный тенор пригласил затем покорившую его своим талантом «русскую Кармен» участвовать в постановках оперы Бизе в Неаполе и Риме.

«Ла Скала» и «Ковент-Гарден», «Метрополитен-опера» и «Колон», самые престижные театры мира рукоплескали «волшебному меццо» Архиповой. Навсегда запомнился артистке

тот восторг, с которым приняла французская публика в Оранже ее выступление в «Трубадуре» вместе с несравненной Монсеррат Кабалье на открытой сцене древнеримского амфитеатра.

Требовательная к себе еще больше, чем к другим, Ирина Константиновна точно почувствовала, когда пришла пора менять оперные «платья». В последние годы она «примерила» пышный наряд Графини в «Пиковой даме» и скромное одеяние няни Филиппьевны в «Евгении Онегине», — оба оказались ей удивительно к лицу, — и вновь международный успех, всеобщее восхищение сценическим долголетием. Душа Ирины Архиповой неутомимо трудится, заставляя ее постоянно расширять и без того необозримый камерный репертуар (свыше 800 сочинений!).

В 90-е годы мне выпала честь быть ведущим многих концертов Ирины Константиновны — от благотворительных в Новодевичьем монастыре, где она выступала с хором Владимира Минина, до ее знаменитых гостиных (посвященных Обуховой, Чехову, Танееву). Но самым памятным был, наверное, концерт, состоявшийся 12 февраля 1995 года в легендарной Грановитой палате Московского Кремля — той самой, где когда-то Иван Грозный праздновал взятие Казани, а Петр Великий — победу под Полтавой. Столетия назад Грановитая палата служила тронным залом русских царей. И вот в него вступила подлинная царица оперной сцены, и под старинными сводами зазвучал ее дивной красоты голос, которому подвластно все — от строгого смирения православных молитв до озорной удали, страстной силы и горькой скорби героинь опер Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова.

И, конечно же, незабываем тот вечер, когда на сцене Большого зала Московской консерватории мне доверили вручить Ирине Константиновне приз «Бриллиантовая лира» и диплом о присвоении ей титула «Богиня искусств». Она и в самом деле богиня («Люблю я вас, богини пенья…» — восклицал некогда Е. Баратынский), однако богиня земная, чья жизнь заполнена не только служением высокому искусству, но и повседневными заботами.

У Архиповой твердый характер и мощный темперамент, что позволяет ей не сгибаться под грузом тех забот, что взвалила на нее общественность и еще дополнительно к тому взваливает на себя она сама по доброте душевной. Она была председателем Всесоюзного музыкального общества, теперь — президент Международного союза музыкальных деятелей и Фонда Ирины Архиповой, созданного для поддержки творческой молодежи. У нее множество «вокальных детей» — и воспитанных ею в качестве профессора консерватории, и прошедших «школу» конкурсов

Глинки, Чайковского, Рахманинова, где она возглавляет жюри. Всем им — и тем, кто уже приобрел громкое имя, и тем, у кого пока не очень складывается карьера, — Ирина Константиновна стремится помочь, щедро делясь своим богатейшим опытом, регулярно проводя фестивали «Ирина Архипова представляет».

Для очень и очень многих она стала не только сверхискушенным наставником в искусстве вокала, но и настоящим «учителем жизни» — подобно тем, кого (как, например, Надежду Матвеевну Малышеву) она с благодарностью вспоминает в этой книге. С такой же теплотой вспоминает великая певица и своих замечательных партнеров по Большому театру — С. Я. Лемешева и З. И. Анджапаридзе, П. Г. Лисициана и И. И. Петрова, Е. Е. Нестеренко и Г. П. Вишневскую, дирижеров А. Ш. Мелик-Пашаева и В. В. Небольсина, — всячески стараясь, чтобы «закулисный мусор» не попал на страницы мемуаров.

Блистательный талант и самоотверженный труд Ирины Архиповой были по достоинству оценены. Она получила все высшие награды и звания в нашей стране — Народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии… А в 1995 году слава ее поднялась на космическую высоту: малая планета № 4424 получила имя «Архипова», что зафиксировано соответствующим образом в Институте теоретической астрономии Российской Академии наук. Но это у астрономов «Архипова» — малая планета, а в искусстве она — планета огромная, могучую силу притяжения которой испытывают все чуткие к музыке люди.

И перефразируя те слова, что М. Булгаков поставил эпиграфом к своей пьесе о Мольере, можно сказать об Ирине Константиновне Архиповой: «Для ее славы ничего не нужно. Она нужна для нашей славы».

Святослав Бэлза

Воспоминания — двойник того, что было,
От жатвы времени сей уцелевший цвет.

П. А. Вяземский

Звуки и образы детства

Мой родной город — Москва. Это город моего детства, юности. И хотя я объездила множество стран, видела немало прекрасных городов, Москва для меня — город всей моей жизни…

Я люблю и помню ее разной — такой, какой она представала передо мной не только по мере моего взросления, но и по мере развития исторических событий и — как следствие — изменений в жизни нашей страны.

Я помню Москву праздничную, залитую майским солнцем и расцвеченную яркими транспарантами и знаменами, и помню ее затемненную, с безлюдными улицами, с лучами прожекторов на тревожном ночном небе, рассекавшими его в поисках гитлеровских бомбардировщиков. Мне памятны звуки музыки во время народных гуляний на площадях Москвы и леденящий душу свист сбрасываемых на нее фашистских бомб, а затем гул взрывов, звон падающего оконного стекла…

Я помню и люблю прежнюю уютную тишину арбатских переулков, рядом с которыми прошло мое детство; помню тот неповторимый облик, ту особую атмосферу старой Москвы, которую я еще застала и которая — увы! — уже почти исчезла…

Познание родного города для меня началось, как и должно, с нашего дома, нашего двора, нашей улицы. Эта тихая небольшая улочка в самом центре Москвы в 1922 году получила имя Грановского, прогрессивного профессора Московского университета, а прежде она называлась Шереметевеким переулком. Потом я узнала — почему, узнала его историю. В XVIII–XIX веках большинство домов здесь принадлежало богатейшим дворянам России — графам Шереметевым. Некоторые из зданий сохранились и по сей день. Одно из них находится во дворе закрытого лечебного учреждения (москвичи называют его «кремлевская больница»), чьи безликие темно-серые корпуса (постройки уже нашего века) поднялись на месте флигелей бывшей графской усадьбы — это на пересечении переулка и улицы Воздвиженки. А рядом, на другом углу, стоит прекрасный особняк в классическом стиле — его полукруглую угловую часть украшают четыре белые колонны.

С этим домом связано поэтичное московское предание. Именно здесь в 1801 году после тайного венчания некоторое время жили граф Николай Петрович Шереметев и его молодая жена Прасковья Ивановна, его бывшая крепостная, знаменитая певица и актриса Останкинского (а еще ранее и Кусковского)

крепостного театра Параша Ковалева-Жемчугова. И хотя у графов Шереметевых на территории их владения была своя прекрасная церковь (она и сейчас стоит в глубине университетского двора), для венчания была выбрана другая, неподалеку, в другом приходе — небольшая церковь Симеона Столпника. Она тоже сохранилась, но эту изящную по формам церквушку буквально «задавили» высокие современные здания на Новом Арбате. А в прежние времена ее купола возвышались над особнячками, которых было множество в арбатских переулках.

В одном из таких арбатских переулков я и родилась — в известном всей Москве роддоме имени Грауэрмана. (В наши дни в этом здании, расположенном совсем рядом с рестораном «Прага» и напротив церкви, разместилась аптека.) Конечно, теперь, по прошествии многих лет, зная и историю особняка на нашей улице, и историю жизни замечательной певицы П. И. Жемчуговой, было бы соблазнительно думать: а вдруг сама судьба подавала мне знаки-подсказки для выбора моей теперешней профессии?.. И поселила меня рядом с особняком этой певицы, и даже роддом «выбрала» для моего появления соответствующий — как раз напротив места ее венчания. Конечно, я иронизирую, но все же… А вдруг в этом совпадении все же что-то есть?.. Указующий перст?.. Как бы то ни было, но я стала все-таки певицей.

Именно из этого роддома мои папа и мама и принесли меня в нашу квартиру на улице Грановского. Точнее сказать, в комнату в общей, или, как у нас говорят, коммунальной квартире в большом сером доме. До революции 1917 года это был доходный дом, которых немало строилось в Москве в начале нашего века. Квартиры в таких роскошных домах предназначались для состоятельных людей, поэтому все здесь было устроено солидно, максимально удобно и респектабельно. В парадных подъездах, украшенных зеркалами, были просторные лестницы, кабины лифтов были отделаны дорогим деревом — как вагоны международного класса в прежних пассажирских поездах. Для хозяйственных нужд и для прислуги предназначались более скромные «черные» лестницы.

Соответственными в нашем доме были и квартиры — огромные, со многими просторными светлыми комнатами, с высокими потолками, с большим коридором. В комнатах были белые изразцовые печи. Я еще помню, как мы их топили: центральное отопление в наш дом провели незадолго до войны, в конце 1930-х годов. Правда, имелись в квартирах и не столь светлые помещения. В свое время они предназначались для прислуги и находились обычно рядом с кухней. В нашей квартире

тоже была такая крошечная, в 5 кв. метров комнатка без окна: свет в нее проникал из кухни через застекленное окно. (Много позже, когда я уже вышла замуж, мне пришлось некоторое время ютиться в этой каморке, чтобы не стеснять родителей в их комнате.)

После 1917 года в такие огромные квартиры стали переселять жильцов со скромным достатком, выделяя для каждой семьи по комнате. Получили такую комнату и мои родители и прожили в ней до конца жизни. Хотя впоследствии отец стал кандидатом наук, профессором и мог получить отдельную квартиру в одной из московских новостроек, он не захотел расставаться с нашей общей квартирой, видимо, как строитель, ценя солидность постройки нашего старого дома, привыкнув к его добротности и продуманному комфорту.

Мое детство и юность прошли в обстановке коммунальной квартиры, но память не сохранила негативных воспоминаний от этой, чисто советской реальности. Наоборот, мне помнится только хорошее. Конечно, специфический быт таких квартир многократно (порой очень талантливо и красочно) описан, высмеян, выставлен в самом неприглядном виде. Чего стоит знаменитая «Воронья слободка» из «Золотого теленка» Ильфа и Петрова! Да, в силу трудностей с жильем люди с разным, порой полярным уровнем культуры и воспитания, иногда с прямо противоположными представлениями об этике, с разными характерами и темпераментом долгие годы были вынуждены жить вместе на ограниченном пространстве общей квартиры; были вынуждены в самом прямом смысле терпеть друг друга, приспосабливаться (некоторые, правда, не утруждали себя этим, отсюда и многие проблемы).

Естественно, жизнь в таких обстоятельствах была, прямо скажу, не сахар. Но ведь все зависит от людей: одни в этих непростых условиях проявлялись с лучшей стороны, другие демонстрировали всю, так скажем, незатейливость своей натуры. Поэтому, поминая недобрым словом коммунальные квартиры, не надо, как это обычно любят делать у нас, ударяться в крайность: у каждой медали две стороны. Ведь через эти общие квартиры прошло не одно поколение наших сограждан, и, несмотря на все издержки такого вынужденного бытия, большинство из них выросло и стало достойными людьми, а многие и просто выдающимися. По своему жизненному опыту знаю, что именно начальные годы моей жизни в большой квартире научили меня разбираться в людях, правильно выбирать стиль отношений, воспринимать их во всем разнообразии. Это была хорошая школа познания жизни и умения выживать в ней, и уроки, полученные в

такой школе, трудно переоценить.

Моим родителям в определенном смысле повезло — у нас были довольно приятные соседи, да и мама была общительным, открытым человеком и умела со всеми ладить. А люди всегда это ценят. Своеобразным центром нашей квартиры была кухня — не место извечных, классических «коммунальных» раздоров и склок, а самый настоящий центр общения, своего рода клуб интересных встреч, «народный университет» на дому. Здесь большей частью и велись самые разнообразные разговоры, исподволь шел обмен и взаимообогащение жизненным опытом, знаниями, происходило то, что сейчас называют духовной и душевной подпиткой друг друга. Именно это имел в виду Евгений Евтушенко, когда писал в своем «Плаче по коммунальной квартире»:

> В нашенской квартире коммунальной
> Кухонька была исповедальней…

И еще одна его строка:

> …Нас не унижала коммунальность.

Это очень точное наблюдение. Со мной могут не согласиться, но мне кажется, что человека не могут унижать какие-то внешние факторы — важно, чтобы он сам себя не чувствовал униженным, чувствовал себя личностью, знал себе настоящую цену. Все остальное — вторично, бытовой антураж. Хотя должна признать, что для очень многих, чтобы самоутвердиться, именно внешняя сторона жизни является определяющей, а порой и единственным доказательством личностной и социальной полноценности. Достаточно оглянуться вокруг — примеров хоть отбавляй…

Возвращаюсь к атмосфере, царившей в нашей квартире. Тяга соседей к общению друг с другом, к доверительным разговорам именно на кухне происходила подсознательно — в этом было что-то похожее на то, как в очень отдаленные, патриархальные времена к очагу собирался весь род. А ведь все мы, люди, — один большой род, человеческий род.

В этих «посиделках» (или «постоялках») на нашей кухне (и конечно, в других, «благополучных», в смысле взаимоотношений, квартирах) было нечто объединяющее: люди тянулись друг к другу, и это было их естественной потребностью. Что объединяло наших соседей? Время ли, одинаково непростое для всех? Общие ли нелегкие проблемы? Или что-то другое — наша неизбывная российская соборность, генетически заложенное в нас стремление

жить и выживать сообща, миром?.. Наверное, все в комплексе… Люди старались держаться вместе.

Вспоминается один эпизод из тогдашней жизни нашего дома. К соседям по подъезду, жившим в квартире этажом выше, приехал родственник из Америки (кажется, брат хозяйки). Самого его я не помню, но мне запомнился рассказ мамы, вернувшейся от соседки, с которой она дружила. Маму удивило, как гостя поразило то, что несколько семей живут в одной квартире — пусть и благоустроенной, пусть и в больших светлых комнатах, но не отдельно. Он недоумевал: «Как же можно так жить? Вы же все нищие!» Соседи, в свою очередь удивленные его восприятием того, что им казалось вполне терпимым, обычным, отвечали: «Почему же? У нас есть все необходимое — жилье, еда, мы одеты, работаем, живем дружно…»

В этом ответе отражался тогдашний уровень нашего общественного сознания: да, жизнь трудная, большинство населения живет в общих квартирах, стесненно, но у нас есть нечто большее — общение, которого ничем не заменишь…

Бесспорно, гостя из Америки, привыкшего к стандартам своей страны и судившего обо всем по своим меркам, поразила внешняя (не самая радужная) сторона нашей тогдашней небогатой жизни. О внутренней же откуда ему было знать? А она была намного богаче, насыщеннее, да и направлена была тогда, как мне помнится, на другое: пусть у вас там роскошь быта, а нам важнее роскошь духа. Разные критерии — разные оценки: для Руси традиционным было жизнь духа ценить выше жизни тела. Увы! Сейчас эти критерии катастрофически быстро исчезают из теперешней нашей жизни — в угоду золотому тельцу и темным инстинктам. Но самое главное — в ущерб своему, природному, традиционному, национальному… Происходит прямо-таки биологизация человека, навязываются совсем другое мироощущение и другие, достаточно незатейливые по своей сути ценности…

А традиции каждодневной взаимовыручки, которым учились поколения, выросшие в общих квартирах? Этого тоже нельзя недооценивать. Могу подтвердить эту мысль следующим примером. Зимой 1934 года наша семья оказалась в очень тяжелой ситуации. Тогда, в начале декабря, Москва прощалась с убитым С. М. Кировым. Мама тоже повела нас с братом в Колонный зал. В этом поступке не было ничего необычного — ведь наша семья жила той же жизнью и теми же интересами, что и вся страна. Пока мы стояли в длинной очереди на морозе, все очень продрогли и, конечно же, простудились. У мамы обострился суставной ревматизм, и ее увезли в больницу. Мы с

братом заболели скарлатиной: я с осложнением на почки и на легкие лежала дома, а брат в детской больнице. Наш бедный папа просто разрывался на части между двумя больницами, домом и работой. В этой тяжелой ситуации ему на помощь пришли наши соседи. Одна из них — прекрасная, добрая Софья Давыдовна Антановская — несмотря на то, что была инвалидом, взяла на себя уход за мной и всячески помогала папе в других нелегких для него случаях. И в этом не было ничего героического — это была норма человеческих отношений: один помогает другому в тяжелую минуту, и так же, по потребности души, тот придет на помощь соседу, когда у него возникнут трудности.

Вот и подумаешь — что хуже, а что лучше: индивидуализм, доведенный в некоторых странах до абсурда, изолированность людей друг от друга, когда они замыкаются в «мой дом — мою крепость», а потом сами же страдают от разобщенности и одиночества, или что-то иное?.. Мне начинает казаться, что то благо, которым когда-то для миллионов моих сограждан стала возможность переехать в отдельные квартиры (пусть уныло-однообразные, пусть небольшие, с низкими потолками и комнатами-клетушками, пусть далеко от центра), оборачивается теперь и другой своей стороной. Наверное, неспроста у нас сейчас все чаще бьют тревогу по поводу недостатка в обществе терпимости, понимания, доброты, милосердия, уменьшения числа добрых, отзывчивых людей, особенно среди молодого поколения (я имею в виду добрых по изначальному отношению к миру, к природе, к людям вообще), что многие из них выросли в неспособствующих полноценному формированию души и сердца изолированных бетонных жилищах, которые ну никак нельзя назвать «очагами» — так, место уединения от других. Между такими домами нет даже настоящих дворов (одни проходы или внутриквартальные проезды), а потому дети не могли, играя и вырастая, постигать законы «дворового братства». Вот люди и превратились невольно в этаких социальных эгоцентриков и, выйдя в большую жизнь, агрессивно воспринимают всех непохожих на себя, а особенно тех, кто в чем-то лучше их. Лишнее подтверждение того, что палочка всегда о двух концах. Я никоим образом не абсолютизирую свою мысль, но часто задумываюсь над этим. И еще неизвестно, насколько благотворны для социально-психического здоровья человека эти столь вожделенные когда-то для нас отдельные квартиры…

Однако возвращаюсь к своим детским впечатлениям — сначала к зрительным. Наша улица была тогда еще не заасфальтирована, а замощена, ее тротуары покрывали большие

каменные плиты. Мне очень нравилось смотреть, как в щелях между ними пробивалась травка. Но особенно я любила рассматривать плиты весной: снег на них таял неровно, и в сочетании снега и проталин, в которых проглядывала прошлогодняя трава и листья, мне представлялись самые невероятные картины — целые сюжеты, которые рисовала моя разыгравшаяся детская фантазия. Так мое образное восприятие мира начинало формироваться под влиянием того, что предлагала природа, пусть и городская. Хотя надо сказать, что природа тогдашней Москвы была намного разнообразней, чем сейчас: город был не таким огромным, был более зеленым, более уютным, более человечным, что ли, — он не подавлял.

Помню, как папа водил нас весной смотреть ледоход на Москве-реке. Мне было очень интересно наблюдать, как плыли льдины, и моя фантазия снова разыгрывалась — куда они плывут? В какие края? Сейчас этого — увы! — москвичи уже не могут видеть — на Москве-реке не бывает настоящего ледохода: в черте города она почти не замерзает. Да и как могут замерзнуть эти мутные стоки, которые уже и водой-то назвать нельзя. Жаль, что современные городские дети лишены полноценных впечатлений от чудес природы, которые подспудно воспитывают душу, формируют и развивают чувство красоты и любви к окружающему миру.

А еще в раннем детстве мы ходили в расположенный неподалеку от нашего дома Александровский сад, где катались на санках, лихо спускаясь с крутых склонов прямо от кремлевской стены. Тогда, в начале 30-х годов, такое еще можно было делать: наверное, еще не было тех чрезвычайных мер охраны подступов к Кремлю, как стало вскоре после этого, в страшные последующие годы. Как хорошо, что сейчас детишки опять могут лазить по крутым склонам кремлевского холма, забираться под самые стены и скатываться вниз.

Как и все дети, я любила зимой лепить из снега различные фигуры. Иногда сооружала целые снежные городки — мне очень хотелось вылепить что-то похожее на те здания, которые запомнились во время наших прогулок по Москве. Мама рассказывала, что особенно мне нравилось здание Большого театра (да и как оно могло не понравиться!), куда родители впервые отвели меня в пятилетнем возрасте на балет «Щелкунчик». Конечно, впечатления и от спектакля, и от самого театра запали в детскую душу, и я еще долго в своих играх представляла себя принцессой Машей.

Чаще всего я лепила свои «здания» в нашем дворе. А двор у нас был очень интересный, с решетчатыми воротами со стороны

улицы, которые на ночь закрывались. Помню, что около ворот стояла будка, в которой располагался старик сторож, одетый в тулуп и подшитые валенки. Еще во времена моего детства во дворе, в подвалах под домом, для каждой семьи было выделено место для хранения дров, пока в дом не провели центральное отопление.

Одной стороной наш двор примыкал к стене знаменитого потом «дома на Грановского». Тогда этот огромный (гораздо больше и роскошнее нашего) доходный дом назывался Пятым Домом Советов, в котором получили квартиры (не комнаты!) новые властители России — деятели Коммунистической партии. Сейчас на его фасаде можно видеть многочисленные мемориальные доски с фамилиями известных деятелей Советского государства.

С другой стороны двор ограничивал каменный забор (в детстве он казался мне высоким), за ним находился Никитский монастырь. По имени этого монастыря называлась и улица, на которую выходили его ворота и трехъярусная колокольня над ними. Но в 20-е годы улица получила имя революционного демократа А. И. Герцена, и лишь недавно ей было возвращено ее историческое название — Большая Никитская. (Кстати, наша улица Грановского опять переименована — теперь это Романов переулок.)

Никитский женский монастырь существовал еще с конца XVI века и действовал до начала 20-х годов XX века, когда в Советском Союзе начались гонения на религию и духовенство: стали закрывать храмы, превращать их в склады, зернохранилища, в лучшем случае — в рабочие клубы или общежития. Сначала церкви грабили, потом стали разрушать. Был упразднен и Никитский монастырь, но еще в 20-е годы на его колокольне иногда звонил известный в Москве звонарь-виртуоз К. К. Сараджев, которому нравился тембровый подбор колоколов монастыря. (Об этом замечательном мастере колокольного звона писала А. И. Цветаева в своем «Сказе о звонаре московском».) Осенью 1930 года власти запретили колокольный звон в Москве, и «концерты», которые мы вполне могли слышать, играя во дворе, прекратились.

Окна нашей комнаты выходили как раз на монастырь, и мы были свидетелями его печальной судьбы. Посреди монастырского двора стояло два храма (еще два размещались под колокольней). В декабре 1929 года их закрыли, а на следующий год начали сносить. Самого момента взрыва я не запомнила (была еще слишком мала), но помню, как мы играли и лазили по развалинам — искали какие-то воображаемые клады и даже

тайный ход в сторону Кремля, который, как мы считали, просто обязан был существовать. Вот так и шли рядом — слепое, варварское уничтожение взрослыми своих же национальных корней, своей истории (в оправдание новой истории) и жизнь детей, до поры ничего еще не понимавших в происходившем и игравших на развалинах прежних святынь.

В поисках таинственных кладов и подземных ходов мы не ограничивались только своей «территорией», а перебегали улицу и «исследовали» близлежащие дворы, в том числе и большой университетский — как раз напротив нашего дома. Там тоже стояла (и стоит, слава Богу, до сих пор) красивая церковь — домовый храм графов Шереметевых. Эта церковь Знамения — один из немногих прекрасных образцов стиля «московское барокко». А тогда в ней был устроен университетский склад.

После сноса Никитского монастыря, на месте, где стояли его храмы и колокольня, в 1935 году появилось здание электроподстанции строившегося тогда в Москве метро. Серое, невыразительное строение попытались хоть как-то оживить по фасаду «революционными» барельефами. Это было так убого, что писатель-сатирик Илья Ильф в своей записной книжке с убийственным сарказмом назвал это творение «вдохновенным созданием архитектора Фридмана».

По периметру монастырского двора располагались кельи, в которых и после упразднения монастыря еще продолжали жить монашки. К 1935 году эти невысокие здания разрушили, остался всего лишь один корпус — тот, что выходил на Большой Кисловский переулок (до недавнего времени это была улица Семашко). Но я еще застала то время, когда кельи, примыкавшие к нашему двору, были целы. Помню, как мы подходили к небольшим окошкам, располагавшимся невысоко от земли, и заглядывали в них. Для нас, детей, и эти кельи, и монашки были уже словно из другого мира, и нам было любопытно наблюдать эту незнакомую жизнь. Не помню когда, но постепенно монашки куда-то исчезли — может быть, их выселили, когда стали разрушать их обитель, — помню только, как они сидели в своих маленьких и низких комнатках около окон и что-то шили.

Надо сказать, что монашки из Никитского монастыря всегда славились в Москве своим рукоделием. Многие женщины, жившие в нашем доме и в окрестных домах, заказывали монашкам что-либо сшить, вышить. Особенно хорошо они стегали одеяла. Я запомнила это, потому что мама заказывала у них стеганные одеяла, которые мне очень нравились.

Моя мама сама тоже умела шить (это умели делать все в семье ее родителей — и бабушка, и сестры), но не всегда у нее

было для этого время. Мне передалась эта мамина любовь к рукоделию. По ее рассказам, в детстве я любила играть одна, часами рисовала и шила одежду для кукол. Став взрослой, стала шить и перешивать что-нибудь для себя. И до сих пор в редкие часы досуга очень люблю вышивать или что-нибудь шить.

Много лет назад, когда у меня появилась своя дача (кстати, построенная по моему эскизу), я решила смастерить себе одеяло, вспоминая и мамины уроки, и те лоскутные одеяла, которые мне приходилось видеть в детстве, когда мы приезжали в гости к бабушке. Я собрала остатки от различных материй, которые нашлись дома, «выстроила» из множества лоскутков разных расцветок целый орнамент — и одеяло получилось на славу. Я пользуюсь им на даче до сих пор, и оно кажется мне лучше всех шелковых, пуховых или шерстяных одеял, купленных в магазине. Вообще, все сделанное своими руками придает дому особый уют. Это «мое одеяло» для меня — как привет, как улыбка из детства. Ведь не зря же сказал замечательный писатель, что все мы родом из детства. Все идет оттуда.

Некоторое время спустя, гастролируя по Европе, я обратила внимание на то, что в витринах магазинов (даже дорогих) стали появляться различные изделия, сшитые из кусочков. Даже рисунок тканей и одежда из трикотажа имитировали ставшее вдруг очень модным это фольклорное «лоскутное» искусство. Помню, как мне нравилось, что у меня дома уже есть нечто подобное, да еще сделанное своими руками и намного раньше, чем появился этот модный стиль…

Познание окружающего меня мира происходило не только с помощью зрительных образов, но и через посредство звуковых впечатлений. Первыми музыкальными звуками моего детства было мамино пение. У нее был очень красивый голос, задушевного, мягкого тембра. Папа всегда восхищался им. Хотя сам он не имел голоса, но был очень музыкальным человеком, любил ходить на концерты, в театр на оперные спектакли. Там он и встретил маму (я расскажу об этом чуть позже). Самоучкой он научился играть на балалайке, мандолине, гитаре. Помню, как у нас дома на шкафах всегда лежали эти папины инструменты. Потом я узнала, что в семье папиных родителей, где было несколько сыновей, даже существовал своего рода семейный оркестр. Играл папа и на рояле.

Моя детская память сохранила, как мама с удовольствием слушала концерты хороших певцов, которые тогда часто передавали по радио (сейчас такую роскошь можно услышать разве что только на радио «Орфей», которое всячески стараются «извести» за его принципиальную приверженность

просветительству, а не коммерции). Мама называла фамилии исполнителей, знала их не просто по именам, но и по голосам. Я так и вижу ее, замеревшую около черной «тарелки» репродуктора и восхищенно слушающую пение. Цепкая детская память такое сохраняет навсегда, и ребенку, естественно, хочется подражать родителям. Мне повезло, что у меня были именно такие родители.

Когда к нам приходили гости, папа часто играл, а мама пела. Потом, когда я подросла и стала учиться в музыкальной школе, то аккомпанировала ей на рояле на наших домашних концертах. Конечно, это было любительское исполнение. В то время в быту еще сохранялась достаточно распространенная когда-то традиция домашнего музицирования: тогда музыку не «потребляли» — ее исполняли сами. В интеллигентных семьях обучение детей игре на каких-либо музыкальных инструментах было обычным делом. В такой среде, благотворной для развития творческих начал, вырастали целые поколения. Уверена, что именно в такой атмосфере, в такой обстановке вероятнее всего и может сформироваться человек-творец, а не разрушитель.

Во времена моего детства «живая» музыка намного чаще, чем сейчас, звучала не только в семейном кругу — в школьной программе обязательными были уроки пения. Они были непременной частью разностороннего образования и эстетического воспитания детей. На таких уроках не просто пели, на них дети получали начала музыкальной грамоты — учили ноты. У нас в школе (обычной, а не музыкальной) на уроках пения были даже музыкальные диктанты: помню, как мы получили задание записать нотами только что прослушанную мелодию народной песни «Во поле березонька стояла». Все это говорит об уровне преподавания и отношении к такому, как принято считать, «неосновному» предмету. Конечно, не все мои одноклассники любили уроки пения, но мне же они очень нравились, как и нравилось петь в хоре.

Корни этой традиции начального музыкального образования идут от церкви — ведь раньше весь народ регулярно посещал службы и постоянно слышал там церковное пение. То есть с младенческих лет люди приобщались к хору, к пению, к музыке, и эти звуки входили в их сознание, в память естественным путем. И в том, что в обычных школах преподавалось пение, не было ничего сверхъестественного. Все это способствовало развитию песенности народа, от природы очень певучего, способствовало на очень ранних этапах выявлению талантов из огромной массы людей: где как не в хоре, не в процессе пения можно услышать ребенка, одаренного голосом, да и просто музыкального…

Но в силу исторических причин традиции подобного музыкального образования всего народа (я имею в виду посещение церковных служб) были основательно разрушены, да и в общеобразовательных школах уважительное отношение к предметам, направленным на полноценное эстетическое воспитание, стало ослабевать. А уж представить себе, что в теперешних общеобразовательных школах дети пишут музыкальные диктанты, — это просто из области фантастики…

Вспоминаю один эпизод из школьных лет моего сына Андрея. Когда он получил «тройку» по пе-нию(!), прекрасно успевая по другим предметам, учительница сказала ему: «Как же тебе не стыдно! Мама у тебя певица, а ты…» На что мой дорогой сын ответил: «Мама — женщина, ей легче». За этим ответом стояло, как мне кажется, его мнение, еще ребенка, о том, что пение более подходит, чтобы им занимались f женщины, а не «важные» мужчины. И этот ответ отражал уже тогда наметившееся у работников просвещения несерьезное отношение к такого рода предметам. А ведь дети чутко все схватывают.

Вот и результаты этого. Что мы сейчас имеем? Телевизор, по которому «гоняют» ту музыку, которая кажется музыкой телевизионным начальникам? Они просто «подстраивают» ее под свой вкус (воспитанный в наших школах) и навязывают миллионам. Такое ощущение (да нет! уже убеждение!), что идет целенаправленное оболванивание народа при помощи трансляции по всем каналам одного и того же — нет, не музыки, а ее ритмического суррогата. Под эту «попсу» (слово-то какое идиотское, примитивное, но очень часто употребляемое теперь) хорошо плясать-дергаться, но не с утра же до вечера — надо когда-то и поработать. «Душа обязана трудиться», — замечательно сказал поэт. И именно классика заставляет душу трудиться, воспитывает и просвещает ее, точнее, просветляет.

Невольно приходят на память строки Пушкина из его «Моцарта и Сальери»:

> Из наслаждений жизни
> Одной любви музы́ка уступает,
> Но и любовь — мелодия.

Мелодия! Где ее отыщешь в этом шумовом потоке, льющемся в эфире?

Мне приходится ездить по миру, и я отмечаю, как во многих странах распределены программы телеканалов — в соответствии со склонностями, интересами и вкусами телезрителей и слушателей. Одни каналы передают эту самую, современную

музыку — для тех, кто слушает ее; по другим каналам идет другая музыка — для людей с другими вкусами и другим уровнем эстетического развития; третьи передают спортивные программы и так далее… Разумно? Бесспорно! У нас же я не вижу дифференцированного подхода в работе музыкального вещания: по всем каналам на людей обрушивается оглушающее их однообразие не самого лучшего свойства.

Поражает и огорчает еще одно обстоятельство: на концертах с подобного рода музыкальным содержанием среди зрителей появляются руководители достаточно высокого ранга, и им это не кажется неприличным. В других странах, которые мы так любим называть «цивилизованными» (словно нам, стране великой культуры, великой музыки, кто-то мешает тоже быть цивилизованными), их руководители, вся элита ходят туда, где исполняют «большую» музыку, классическую: в оперные театры, на симфонические концерты, то есть слушают серьезные произведения. Это же самохарактеристика! Ведь неспроста во всех крупных театрах и концертных залах издавна существовали царские, теперь правительственные, ложи. Посещать театры и концерты высокого художественного уровня было своего рода потребностью и выражением понимания и уважения к «большому» искусству. А уж поддерживать его входило не просто в число добродетелей — это было продуманной государственной необходимостью. Продуманной! Государственной! Сейчас как-то мало задумываются над этой «продуманностью» (прошу прощения за каламбур).

Вот и ходят большие мастера, которыми всегда была богата наша культура, с протянутой рукой, отнимая время — нет, не у чиновников — у себя, у своего искусства, вместо того, чтобы делать то, к чему они призваны своим талантом. Но им ничего другого и не остается. А в результате обедненным оказывается слушатель, зритель — весь народ. И получается, что в основной своей массе у нас мало кто по-настоящему знает и любит классическое искусство, классическую музыку. Даже свои национальные песни почти не поют в быту — забывают народные музыкальные корни…

Среди звуковых впечатлений детства запомнился необычный тогда для меня музыкальный инструмент фонола, который был у соседей. Фонола особенно нравилась мне тем, что «играла» сама: вращались валики и звучала прекрасная музыка. Как я тогда завидовала мальчику-соседу Алеше, что у них есть такой инструмент, на котором не надо нажимать на клавиши (только ногами на педали), и музыка получается сама собой! В то время я

уже начала заниматься в музыкальной школе по классу рояля и иногда ленилась: мне так хотелось, чтобы из нашего рояля можно было извлекать звуки без усилий.

Впрочем, у соседей тоже был рояль — очень хороший, фирмы «Рёниш», с певучим звуком, мягкой клавиатурой. Он нравился мне больше, чем наш, который мне купили, когда я поступила в музыкальную школу. Этот инструмент был очень хорошей марки — фирмы «Шредер», но недостаточно разыгранный, с тугой клавиатурой. (Он сохранился и стоит теперь в моем кабинете в здании Международного союза музыкальных деятелей.)

Наш папа умел играть на рояле (выучился играть самостоятельно еще в молодости), и звучание этого инструмента запало в мою память очень рано. Поэтому я с детства полюбила «рояльные» звуки, и до сих пор они для меня самые красивые — красивее звуков органа, скрипки, виолончели, которые, бесспорно, тоже прекрасны. Помню, как одно время (кажется, еще до войны) были очень популярны джазовые произведения замечательного пианиста Александра Цфасмана, и мне нравилось слушать, как на фоне оркестра солировал его рояль и звучали очень красивые фортепианные импровизации.

Наши соседи, владельцы фонолы, были интеллигентной семьей: отец — врач по фамилии Идельсон, мать — милейшая Ольга Николаевна и их сын Алеша. Ольга Николаевна была из «бывших», с дворянскими корнями. Мне запомнилось, что у них какое-то время жил ее отец — высоченный (как мне тогда казалось), красивый старик Внуков. До революции он был помещиком, но после 1917 года его не тронули, так как он был хорошим человеком, хорошим хозяином, бесплатно лечил крестьян и всем помогал — своего рода прогрессивный аристократ. После революции он отказался от своих имений и потом несколько лет жил в нашей квартире в семье дочери.

Алеша Идельсон был умным, способным мальчиком, но почему-то тогда не «ладил» с русским языком — у него была по нему только «тройка». Как-то на нашей кухне, где соседи традиционно обсуждали все свои проблемы или радости, Алеша стал спрашивать Ольгу Николаевну: «Скажи, мама Оленька, как правильно писать: «завтрек» или «завтрик»?» Потом были и другие варианты: «завтрок», «завтрык»… Соседки сопровождали эти лингвистические «поиски» Алеши возгласами недоумения и даже ироническими замечаниями, но единственно правильного написания слова «завтрак» Алеша так и не произнес…

Через много лет, будучи уже певицей и гастролируя, я впервые приехала в Минск с концертами. Вскоре я получила письмо от незнакомого мне Алексея Внукова и долго не могла

понять: кто это? не знаю я никакого Внукова… И не ответила на его письмо. И только через несколько лет до меня, что называется, дошло, кто это мог быть, — это же мой бывший сосед по квартире, сын Ольги Николаевны, который, наверное, взял ее фамилию! Хотела ответить Алексею, но письмо с его адресом куда-то затерялось во время моих постоянных разъездов… До сих пор чувствую вину за свое тогдашнее невнимание к нему.

Думаю, что Алеша не случайно стал носить фамилию матери — тому были причины, и весьма грустные. В страшные времена середины 30-х годов, в одну из ночей в нашей квартире раздался роковой звонок в дверь, и отца Алеши увели молчаливые люди — как уводили по ночам и многих других жильцов нашего большого дома. И не только нашего.

А уже перед самой войной выслали из Москвы и всю семью Идельсонов (очевидно, разрешив взять с собой минимум вещей). Казалось, что мы никогда больше уже ничего не узнаем об их судьбе. Но через какое-то время пришло письмо от Ольги Николаевны (уже из далекого Казахстана), где она среди прочего написала, что хотела бы, чтобы оставленная ими фонола теперь стояла у нас. Милая Ольга Николаевна! Она словно знала, что когда-то я очень хотела, чтобы и у меня был такой инструмент, на котором не надо учиться играть, не надо нажимать на тугие клавиши…

Мне запомнилось, как в те годы папа с мамой нередко вдруг начинали говорить между собой шепотом — словно боялись, что их может услышать кто-то посторонний. Я еще мало что понимала во всем происходившем вокруг, но чувствовала, что в жизнь людей вошел какой-то страх. Родители не отгораживали нас, детей, от того, чем жила страна (да это было и невозможно), но своей любовью они создавали и поддерживали в семье тот особый охранительный домашний дух, в котором должны расти дети. Семья — начало начал, опора и защита…

Всему начало — отчий дом

Пора рассказать о моих родителях, о наших семейных корнях.

Мои папа и мама встретились в Москве, куда совсем молодыми приехали в начале 20-х годов учиться. Отец, Константин Иванович Ветошкин, приехал из Белоруссии, где жили его родители. Мой дед Иван Ветошкин происходил из семьи потомственных железнодорожников и в молодости работал на линии, ведущей в Варшаву. Очевидно, он был настолько привлекательным мужчиной, что в него влюбилась, да так, что решилась на небывалый тогда поступок, красавица полька Альбина, — она сбежала за ним из дому. Вместе с ней сбежала и ее сестра Стася. Дед познакомился с этими девушками во время одной из своих поездок в Польшу. Молодой железнодорожник Иван и красавица Альбина поженились в Минске, там же родился и их первенец — мой будущий отец. А бабушкина сестра Станислава так всю жизнь и прожила рядом с их семьей.

Стремление к знаниям привело отца в Московский институт инженеров железнодорожного транспорта. Этим выбором профессии он как бы продолжал традиции своей семьи. Он стал первым из своих братьев, получившим диплом о высшем образовании.

Моя мама, Евдокия Ефимовна Галда, родилась и выросла в той части Южной России, которая в XVII–XVIII веках называлась Слободской Украиной. Население здесь было смешанное: были русские села, где жили «москали», как их здесь называли, были украинские села «хохлов», которых во времена Екатерины II переселили на эти земли, были села староверов… И говорили здесь на своеобразной смеси русского и украинского языков. Село, где родилась мама, было украинское. Называлось оно Николаевка и находилось в 50 километрах от станции Валуйки (сейчас это Белгородская область).

Семья мамы была очень певучей. Мой дед Ефим Иванович (односельчане звали его по-украински Юхимом), хоть всю жизнь и трудился на земле, имел несомненный дар Божий — он славился на всю округу своим сильным, красивым басом-баритоном благородного тембра и был прирожденным артистом. У деда была природная постановка голоса, и он пел, как пелось: на веселых праздниках, на свадьбах, куда его приглашали не только односельчане, но и из соседних деревень. Одно время он руководил хором в сельском клубе. В округе неспроста говорили: «Когда поет дед Галда, так и телята плясать пойдут».

Пел дед Ефим и для себя — когда душа просила. С раннего

детства, когда мы приезжали в гости к дедушке и бабушке, я запомнила ту особую задушевность, с какой в их семье пели народные песни.

Запомнилось мне и другое. В последний год войны, когда наша территория уже была освобождена от фашистов, мама попросила меня (мы тогда уже вернулись из эвакуации в Москву) съездить к старикам. Долгое время, пока шла война и южные области были оккупированы, нам ничего не было известно о родных: живы ли они? в чем нуждаются? Душа у всех нас была неспокойна.

Я в то время была уже студенткой Архитектурного института, и мама решила, что мне по силам отвезти в Николаевку небольшой мешок с мукой в надежде, что от станции Валуйки меня кто-нибудь «подбросит» по пути. Меня действительно довезли на какой-то подводе, но только до поселка Вейделевка — это на полпути к Николаевке. Оставшиеся 25 километров мне пришлось идти пешком с тяжелым мешком за плечами.

Я шла целый день одна, и впечатление от увиденного было ужасным: все было разорено, разрушено, вдоль дороги во рвах еще лежали неубранные танки. В этих местах летом 1943 года шли ожесточенные бои — здесь находился один из участков грандиозной битвы на Курской дуге.

Когда я под конец дня добралась до Николаевки, то бабушка не просто была поражена — она чуть не упала в обморок, увидев меня одну. Только потом я поняла, в чем дело. Война еще не кончилась, и по окрестным лесам и рощам бродили люди, с которыми было лучше не встречаться: то ли это были бандиты, то ли скрывавшиеся дезертиры, то ли еще кто-то, кого следовало остерегаться. Я же прошла 25 километров в полном одиночестве, ничего этого не зная. И это было чудо, что никого из этих людей я не встретила. Была еще одна опасность. В то время по лесам и полям развелось неимоверное количество степных волков, или шакалов, как их здесь называли. Объяснение этому было в том, что после сражений повсюду лежало множество неубранных трупов, которые невозможно было сразу захоронить, так как не хватало людей, чтобы помогать погребать погибших: население или было уничтожено фашистами, или бежало от страха в другие районы. В своих домах оставались лишь немногие. Мне запомнились страшные рассказы о бесчинствах стоявших в этих местах финских и итальянских фашистских солдат.

После всего услышанного я благодарила Бога, что мои дедушка и бабушка остались живы. Постепенно жизнь начала возвращаться в их село. В тот свой приезд я имела возможность слышать деда Ефима в местной церкви, где он пел сам и

руководил хором, чтобы хоть как-то прокормиться. А было ему тогда уже за семьдесят. В хоре были одни старушки, и на фоне их слабеньких, писклявых голосов дед Ефим просто завораживал своим глубоким звуком. Без сомнения, пение было его призванием. Надо было видеть, с каким удовольствием он шел в церковь — задолго до начала службы, как приглашал прийти и послушать его во время другой службы: «Ну что эта… Вот вы бы пришли и послушали другую…» Мне теперь понятно это своеобразное кокетство. У нас, профессиональных певцов, тоже есть эта черта — когда нас хвалят после какого-либо удачного спектакля, мы порой говорим: «Ну что этот… Вы бы послушали нас в другом…»

Я уверена, что дед Ефим понимал свое истинное призвание, и подтверждением этого может служить такой факт. Когда после смерти бабушки дед по приглашению своих дочерей стал ездить к ним в гости, приехал он и к нам. Мама повела его в Большой театр на «Руслана и Людмилу». Потом она рассказывала, что сидевшие с ними в ложе явные знатоки оперы поразились тому, что негородского вида старик, очень скромно одетый, внимательно слушает музыку и правильно судит о ней. Когда мама оговорилась и назвала Людмилу Гориславой, дедушка ее поправил: «Да шо ты, Дуня! Це ж другий голос». После окончания спектакля дед, грустно показав на сцену, сказал маме: «О це, Дуня, мое мисце…»

У мамы тоже был красивый голос, он-то и привел ее в Москву. Еще когда мама была совсем маленькой, ее крестная мать (из среды сельской интеллигенции) и священник сказали дедушке с бабушкой: «Учите девочку». Они почувствовали в ней ум, способности, которые надо было развивать. Кроме того, мама уже в детстве обещала быть красавицей и заслуживала того, чтобы получить образование и соответствующее воспитание. Ее отдали в школу, и она была в то время единственной из всех дочерей дедушки, которая училась. Когда она бежала в школу со своими книжками, сельские мальчишки кричали ей вслед и дразнили: «Учителка!» Такой это было редкостью в селе — крестьянская девочка учится в школе.

Потом мама продолжила учебу в небольшом городке Валуйки, где получила в училище первоначальное педагогическое образование. (Несколько лет назад бывшие выпускники этого училища написали мне о том, что разыскали в старых списках учащихся фамилию моей мамы.) Именно там кто-то услышал ее красивый голос и посоветовал продолжить образование в музыкальном училище в Воронеже. Мама поехала в Воронеж, но вскоре ее преподавательница уехала в Москву, и мама поехала за

ней, чтобы продолжить занятия.

В Москве в те годы было трудно, голодно. Маме удалось устроиться на работу, кажется, в детский дом, ей дали место в общежитии — оно размещалось в большом доме на Кудринской площади. Услышав от кого-то, что в Большом театре объявлен набор в хор, мама пошла на прослушивание и была принята. Она уже в течение месяца ходила на спевки, на репетиции, но выйти на сцену не успела — тут в ее жизни появился мой папа. Он не разрешил ей работать «на подмостках», «актеркой», очевидно, считая, что такое занятие не пристало его будущей жене.

А встретились мои папа и мама под колоннами Большого театра (что там ни говори, но в этом тоже какой-то знак судьбы). Мама со своей подругой Таней в тот вечер, чтобы попасть на спектакль, искали «лишний билетик». Но поскольку денег у них было мало, им пришлось выбирать тех, кто продавал билеты подешевле. Задача, видимо, была не из простых, потому что им никак не удавалось купить то, что хотелось. А в это время два студента МИИТа, наверное, так и не дождавшись своих девушек, решили продать остававшиеся у них два билета и предложили их купить маме и ее подруге. Те отказались, так как у них не хватало денег, чтобы расплатиться. Ребята по-рыцарски сказали: «Берите так!» — «Нет, мы не можем! Дайте свой адрес — мы привезем деньги, когда они у нас будут». На том и разошлись.

Через какое-то время, кажется через месяц, Таня отправила маму с деньгами по записанному адресу. Это было далеко — в Марьиной роще, там располагалось общежитие МИИТа. Маме помогли разыскать нужного ей студента Костю Ветошкина, который и думать забыл о том, что было месяц назад около Большого театра. Но девушка ему сразу понравилась (не устаю повторять, что мама была красивой), и он пригласил ее войти. Как потом она вспоминала, симпатичный студент хотел тоже понравиться, стал играть для нее на рояле. (Очевидно, в общежитии тогда был рояль.) Возможно, он играл ей и «Полонез» Огинского (недаром папа наполовину поляк). Прием для покорения сердца девушки был беспроигрышным — и музыка красивая, и исполнение хорошее: папа играл «Полонез» замечательно, это я помню с детства.

Потом студент пошел провожать свою гостью через всю Москву — на Кудринскую площадь, в ее общежитие. По воспоминаниям мамы, в тот вечер падал снег и Москва была очень красивой. А разве могло быть иначе? Влюбленным весь мир кажется прекрасным…

Когда они поженились, папа повез показать молодую жену своим родителям в Гомель. Бабушка Альбина, женщина строгая,

серьезная, взглянув на невестку, сказала папе: «Боже! Где ты ее нашел? Она же похожа на тебя!» Действительно, мои родители были удивительно похожи друг на друга — типом красоты. Так бабушка Альбина одобрила выбор старшего сына.

После окончания института папа получил диплом инженера-строителя и стал часто уезжать из Москвы на различные стройки. Это были годы первых пятилеток, когда в стране строилось много промышленных предприятий, дорог, мостов, в возведении которых принимал участие и папа. Пока дети были маленькими, наша семья ездила на стройки за ним. В этих поездках для нас была и романтика путешествий, и возможность увидеть большой мир. Наше познание жизни шло гораздо быстрее, чем у детей, «сидящих» на одном месте. В моей детской памяти запечатлелось многое из увиденного тогда.

Когда папу направили строить элеваторы в Средней Азии, нам приходилось жить там и в аулах, и в городе Кокчетаве. Там же, в Средней Азии, в Семипалатинске, родился мой первый брат Владимир. Потом папу перевели на строительство элеватора в Новороссийске. С этим городом связан очень смешной эпизод. Нам надо было срочно уезжать (почему срочно — не помню) из города. Времени на сборы не было — пароход не будет ждать. И началась суматоха поспешных сборов, в которой маме помогали папины друзья по институту (надо сказать, что папа и его сокурсники долгие годы сохраняли свое студенческое братство). Потом, когда мы приехали на новое место, мама начала распаковывать вещи. Развязывая какой-то узел, она ахнула. Начался гомерический хохот. Оказалось, что кто-то из помогавших нам в сборах схватил прямо с плиты сковородку с находившейся там жареной картошкой да так и засунул ее в тюк. Это было так по-студенчески непосредственно — чего там разбираться! Времени нет!

Помню поездку на строительство электростанции в Днепродзержинске, где мы жили в поселке инженерно-технических работников (ИТР) в каком-то маленьком домике. Правда, тогда город назывался по-старому — Каменское. Таким я его и запомнила. Участвовал папа и в строительстве Днепрогэса. Конечно, в моей памяти запечатлелись не эти сооружения, а то, что меня окружало непосредственно, — люди, звуки, природа. Мне особенно нравилось, как по вечерам пели украинские народные песни. И природа вокруг была удивительной. Тогда без боязни можно было пить воду из Сожа или Днепра — такой она была чистой. После весенних разливов в прибрежных лугах и низинах оставались маленькие озерца. Для нас, детей, они были словно большие аквариумы: смотришь в них, а они настолько

прозрачные, что видно все, что там происходит. Мы подолгу могли наблюдать, как там плавает рыба — серебристая, с красными перышками-плавниками.

Папа был человеком энергичным, подвижным, и однажды мы совершили с ним настоящее путешествие. Помню, как сначала мы плыли по реке Сож на небольшом пароходике, на Днепре пересели на пароход побольше и спустились на нем вниз, до устья. Из города Николаева уже на настоящем морском судне добрались до Батуми, а оттуда вернулись по железной дороге в Москву. Нетрудно себе представить, сколько впечатлений мы получили, сколько нового и необычного для себя увидели.

Когда мы с братом стали подрастать и пошли в школу, мама уже не могла сопровождать папу в его странствиях по стройкам. А потом в этом отпала необходимость: папа стал принимать участие в московских стройках. Он работал на строительстве комплекса зданий Библиотеки им. Ленина, начинал возводить Дворец Советов, который должен был подняться на месте снесенного в декабре 1931 года Храма Христа Спасителя. (Кстати, я помню, правда, не очень отчетливо — из-за малого возраста — тот, еше не разрушенный храм.) С годами папа стал крупным специалистом в области строительства, с огромным практическим опытом, его пригласили на преподавательскую работу в московский вуз, впоследствии он стал профессором.

Но наши путешествия не прекращались, правда, теперь они были уже не столь далекими. Мы стали много ездить по Подмосковью, куда нас вывозили на лето из пыльного и шумного города. Родители снимали дачи то в очень красивых местах к северу от Москвы, в районе Яхромы, то в Манихино по Ржевскому направлению. Особенно мне запомнилась поездка в Тверскую область. Нас везли куда-то на телеге, а вокруг дороги стоял густой лес, который казался нам загадочным. Помню, что мы жили в каком-то огромном помещении, что-то вроде сарая, где стояли большие не то столы, не то помосты, а по стенам висели сбруя, хомуты… Настоящий деревенский колорит.

Меня особенно интересовали бившие из-под земли родники, которых в тех местах было почему-то много. Я воображала себе, как там, глубоко под землей, они уходят куда-то далеко-далеко, в какой-то таинственный подземный мир. Как было не работать детской фантазии, когда вокруг было столько интригующего, столько загадочного — стоят высоченные деревья-великаны, и вдруг из-под самых их корней бьют родники с чистейшей и вкуснейшей водой. Откуда они появлялись на поверхности? Теперь, по прошествии многих лет, я понимаю, что это было счастье — тот мир нормального детства, который нам дарили

родители.

Мы очень любили поездки к бабушкам. Когда мы ездили в гости в Николаевку, то дед Ефим сам встречал нас на станции Валуйки. Дальше наш путь продолжался на лошадях. Нас, детей, усаживали на телегу, которая была завалена душистым свежим сеном, которое дедушка специально косил и сушил к нашему приезду. Одно время дед Ефим работал колхозным пасечником и знал в округе все лучшие места, где росло много медоносов — трав и полевых цветов, — чтобы вывозить туда на лето ульи с пчелами. Знал он и то, что особенно душистым бывает сено, если косить траву на опушках небольших перелесков, которых в том лесостепном краю было немало. Именно на этих опушках и прогреваемых солнцем полянках росло много земляники, которую дедушка скашивал вместе с травой. Помню, как мы с братом с удовольствием зарывались в сено, выискивая среди травинок засохшие кустики с сохранившимися на них ягодками. Надо сказать, что дед Ефим был одарен от природы не только голосом, но и талантом художника — он остро чувствовал красоту окружающего его мира, любил цветы, природу. Этот его врожденный дар передался по наследству маме. Хотя в детстве ее никто не учил рисовать, но у нее была необыкновенная чуткость ко всему прекрасному: она умела из обычных цветов составлять удивительные по красоте, по сочетаемости букеты и целые композиции. В детстве меня это восхищало и поражало. Это теперь я понимаю, что и дед и мама обладали врожденными художественными способностями, которые в других, более благоприятных условиях могли бы сделать из них художников-профессионалов. Но вышло так, что их дар передался и реализовался у меня — и способности к рисованию, к архитектуре, и голос, родина которого — южнорусское село Николаевка…

Итак, мы не спеша, за двое суток, добирались до Николаевки, до которой было 50 километров. Дедушка и мама обычно шли пешком рядом с телегой и говорили между собой по-украински, а мы с интересом прислушивались к непохожему на московский говор мягкому южному выговору. В селе нас встречали многочисленные родственники: бабушка, тети, дядя, двоюродные братья, сестры… Это был мир добрых крестьянских семей, трудолюбивых, честных людей. Рядом с ними нельзя было стать другими. Такая возможность — с младенчества общаться со старшим поколением, чувствовать их любовь и доброту, впитывать в себя их мудрость, знание жизни — формирует душу ребенка, дает ему правильные жизненные ориентиры.

Формировала наши души и воспитывала чувство красоты и

прекрасная южнорусская природа — степи с небольшими рощами, живописные балки. А еще небо — бескрайнее, высокое. Среди такой красоты невольно хочется петь. Что ж удивляться, что в тех краях люди такие певучие. Не была исключением и дедушкина семья, в которой пели все. Так с самого детства пение было для меня самым обычным и очень приятным занятием.

Возили нас и к другой бабушке — в Белоруссию, в Гомель. У деда Ивана тоже была большая семья, но, в отличие от мамы, у папы были только братья. Бабушку Альбину все очень почитали — она была натурой сильной, человеком основательным и с ох! каким характером. (Мои родители говорили, что в чем-то я похожа на бабушку-польку. Может быть, по характеру? Или еще в чем-то? Вот только говорить по-польски не умею, хотя и понимаю многое, — бабушка Альбина разговаривала с нами по-русски.) Но больше всего из поездки в Белоруссию мне запомнился яблоневый сад и дом бабушкиной сестры Станиславы, бабушки Стаей. Мое воображение поразило обилие у нее цветов. Завалинка вокруг дома была вся заставлена ящиками с настурцией, цветы самых разных оттенков свисали на длинных плетях сплошным ковром. Красота была невероятная! Именно с тех детских лет я и люблю цветы и развожу их у себя на даче. Вот снова подтверждение того, что многое в человеке закладывается в детстве. Хорошо, если закладывается доброе.

У папы было немало увлечений, в том числе и рыбная ловля. Помню, как все шкафы в большом коридоре нашей огромной коммунальной квартиры были буквально забиты различными рыбацкими приспособлениями: удочками, лесками, какими-то баночками. Но была у папы особая страсть — благородная страсть к учению. Он всю жизнь преклонялся перед знаниями, стремился узнать что-то новое. Я уже говорила, что благодаря своему упорству он первым из братьев получил высшее образование. Потом он стал помогать им учиться и получать профессию.

Помогал он не только родным, но и совершенно посторонним людям. У нас в семье часто жили девушки-домработницы, которых приглашали в помощь маме. Обычно они приезжали в Москву из деревень на заработки. И папа всех их заставлял учиться, отводил в школы, на курсы. Получив настоящую специальность, они устраивались на квалифицированную работу и уходили от нас. Появлялась новая домработница — и история повторялась. Уже учась в школе, я встретила там девушку-пионервожатую, которая когда-то жила в нашей семье в качестве няни.

Однажды, возвращаясь с работы, папа обратил внимание, как у ограды Московского университета (тогда он целиком

размещался в зданиях на Моховой улице) стоит и плачет девушка. Подойдя к ней, он спросил, что же ее так огорчило. Оказалось, девушку не приняли в университет. Ее положение усугублялось тем, что она не могла вернуться домой: девушка была из татарской семьи, отрицательно относившейся к тому, чтобы она училась, да еще не где-нибудь, а в Москве, далеко от родного дома. Успокоив незнакомку, папа привел ее к нам, а сам пошел в ректорат узнать о причинах отказа в приеме. Он все-таки добился, чтобы экзаменационные работы девушки были просмотрены еще раз и оценены более объективно. Девушку приняли в университет — сначала условно, а потом и по всей форме. Отрадно, что папины усилия не пропали даром, — сейчас та плакавшая когда-то у ограды университета девушка уже доктор наук, профессор и преподает в МГУ.

Конечно, родители старались делать все, чтобы и их дети получили разностороннее образование. Нас водили в театры, поощряли наши художественные склонности. Папа сам хорошо рисовал и относился благожелательно к моим первым опытам в этом направлении. В доме у нас часто звучала музыка и не только, когда приходили гости. Нередко мы с мамой напевали что-нибудь вдвоем. Особенно нам нравилось петь дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы» Чайковского — конечно, по слуху, не по нотам.

Сам человек очень музыкальный, папа, очевидно, почувствовал во мне что-то такое, что решил отвести меня на прослушивание в музыкальную школу при консерватории, благо это было совсем недалеко от нашего дома. Сейчас это знаменитая Центральная музыкальная школа, но и тогда поступить туда было непросто. Но папа очень хотел, чтобы я занималась по классу рояля, и настоял, чтобы меня прослушали.

Мне до сих пор вспоминается какая-то особая атмосфера, царившая в консерватории, даже люди, встретившиеся нам, были какие-то значительные, красивые. Нас принимала благородного вида дама с роскошной (как мне тогда представлялось) прической. На прослушивании, как и положено, меня попросили что-нибудь спеть, чтобы проверить мой музыкальный слух. Что я могла тогда спеть, я — дитя своего времени индустриализации и коллективизации? Я сказала, что буду петь «Песню о тракторах»! Потом меня попросили спеть что-нибудь другое, например знакомый отрывок из оперы. Я могла это сделать, поскольку знала некоторые из них: мама часто напевала популярные оперные арии или отрывки, которые передавали по радио. И я предложила: «Буду петь хор «Девицы-красавицы, душеньки-подруженьки» из “Евгения Онегина”». Это мое предложение было

встречено более благожелательно, чем «Песня о тракторах». Затем у меня проверяли чувство ритма, музыкальную память. Отвечала я и на другие вопросы.

Когда прослушивание закончилось, мы остались ждать результатов испытания. К нам вышла та красивая женщина-педагог, которая поразила меня своей пышной прической, и сказала папе, что я принята в школу. Потом она призналась папе, что когда он говорил о музыкальных способностях своей дочери, настаивая на прослушивании, то она приняла это за обычное родительское преувеличение и рада, что ошиблась, а папа оказался прав.

Мне сразу купили рояль «Шредер», о котором я уже упоминала. Но учиться в музыкальной школе при консерватории мне не пришлось. В тот день, на который был назначен мой первый урок с педагогом, я тяжело заболела — лежала с высокой температурой, простудившись (вместе с мамой и братом) в очереди в Колонный зал во время прощания с С. М. Кировым. И началось — больница, осложнения после скарлатины… О занятиях музыкой не могло быть и речи: после долгой болезни у меня едва хватило сил, чтобы наверстать пропущенное в обычной школе.

Но папа не оставлял своей мечты дать мне первоначальное музыкальное образование, и вопрос о занятиях музыкой возник снова. Поскольку по возрасту мне было поздно начинать занятия по фортепиано в музыкальной школе (туда принимали в возрасте шести-семи лет), папе посоветовали пригласить частного педагога, который бы «догнал» со мной школьную программу и подготовил меня к поступлению. Моим первым педагогом по фортепиано была Ольга Александровна Голубева, с которой я прозанималась более года. В то время вместе со мной у нее училась Рита Троицкая — будущая мама известной теперь певицы Натальи Троицкой. Впоследствии Рита стала профессиональной пианисткой.

Ольга Александровна посоветовала папе отвести меня не в консерваторскую школу, а к Гнесиным, где у меня было больше шансов быть принятой. Мы пошли с ним на Собачью площадку, где тогда размещались школа и училище Гнесиных.

Грустно вспоминать, поскольку теперь в Москве больше нет этого удивительного уголка — Собачью площадку уничтожили в начале 1960-х годов, когда через кружево очаровательных арбатских переулков прокладывали по распоряжению свыше Новый Арбат. При этом сносили не просто дома, скверы — сносили историю. Этот уютный московский район, где все дышало памятью о русской культуре и истории, резали, что

называется, «по-живому».

Собачьей площадкой называлась маленькая треугольная площадь, в центре которой стояло что-то вроде памятника-фонтана с изображениями собачьих мордочек. Вокруг него был разбит крошечный скверик. Уже во времена моего детства фонтанчик не действовал, но особое очарование этого места, этого кусочка старой, уходящей в прошлое Москвы сохранялось. Вокруг площадки стояли старинные особнячки, помнившие немало знаменитых людей. Достаточно сказать, что на Собачьей площадке после возвращения из ссылки некоторое время жил у своего друга С. А. Соболевского великий Пушкин.

В одном из таких типично московских особнячков, построенном в распространенном в начале XIX века стиле «ампир» — с высоким полуподвалом, с первым, парадным этажом, над которым возвышался второй, в виде мезонина с пятью окнами, — и размещалась музыкальная школа, которую еще в 1895 году организовали сестры-консерваторки Гнесины, чтобы дети из неимущих семей могли получать музыкальное образование.

У этого особняка была интересная история. В середине XIX века его хозяином был поэт А. С. Хомяков. Хорошо знавший А. С. Пушкина, он был среди тех, кого пригласили на первое чтение самим поэтом его трагедии «Борис Годунов» в 1826 году. В особняке у Хомякова в середине века собирался весь цвет тогдашней литературной Москвы. Это его внучка в 1910 году выделила средства на сооружение фонтанчика и сквера вокруг него, придавшим Собачьей площадке неповторимую прелесть.

Под музыкальную школу и училище особняк передали в 1930-е годы, здесь они и размещались до 50-х годов, когда для училища и института им. Гнесиных было построено огромное здание на улице Воровского (теперь она снова называется Поварской, а институт теперь называется Академией музыки).

И еще немного истории. К школьному особняку (и соответственно на Собачью площадку) выходил Дурновский переулок. На другой его стороне стоял небольшой дом, о котором я не могу не упомянуть. В нем до своего ареста жил великий ученый Николай Иванович Вавилов. Уже в послевоенные годы на первом этаже дома поселился еще один замечательный ученый — филолог, академик В. В. Виноградов, с которым меня свела судьба через моего педагога по вокалу Н. М. Малышеву (я расскажу об этих удивительных людях чуть позже). А на втором этаже дома была квартира сына Н. И. Вавилова.

Но пора вернуться к тому дню, когда папа привел меня в особняк на Собачьей площадке, чтобы я попытала счастье стать

ученицей у знаменитых педагогов-музыкантов Гнесиных. Помню, как меня поразил своей красотой просторный зал на первом этаже. В зале стояли два рояля и было очень много зелени — в больших кадках росли невиданные мною прежде пальмы и еще какие-то огромные комнатные цветы. Было так красиво, что тогдашнее свое впечатление я помню до сих пор. (Потом мне всегда хотелось иметь у себя дома столько же зелени. К сожалению, мне до сих пор не удается исполнить эту свою детскую мечту, хотя на даче я и развожу много цветов.)

Прослушивала меня сама Елена Фабиановна Гнесина. Экзамен я выдержала и понравилась ей. Она сказала, что в школу меня могут принять, но поскольку для того, чтобы начинать заниматься на рояле, я опоздала по возрасту, предложила зачислить меня в класс виолончели — у меня были длинные и крепкие пальцы для этого инструмента. Но мне хотелось играть именно на рояле, да и папа был против виолончели: он не собирался делать из меня музыканта-профессионала, а просто хотел обучить свою дочь музыке для общего развития. (Вот ведь как в жизни получается — не собиралась посвящать себя музыке, а стала певицей.)

Так как я отстала по музыкальной подготовке от тех, кто начал заниматься в школе вовремя, в раннем возрасте, то Елена Фабиановна направила меня к своей сестре Ольге Фабиановне, чтобы за короткий срок я могла догнать своих сверстников и сравняться с ними по программе. Ольга Фабиановна была очень строгим педагогом. Помню, как она шлепала меня по рукам (и очень чувствительно), когда я ленилась, была невнимательна или когда пальцы попадали не на те клавиши. Мама, которая поначалу водила меня на эти уроки, потом перестала ходить со мной — она не могла спокойно видеть эти «экзекуции». Но я была уже большая и могла ходить на занятия самостоятельно, тем более что школа была недалеко от нашего дома.

Наверное, такая строгость была необходима — в ней было организующее начало для ленившейся ученицы. Зато результаты были впечатляющими: Ольга Фабиановна так «натаскала» меня, что я сразу же была зачислена в четвертый класс. Там моим педагогом стала Софья Давыдовна Коган. Я ходила на уроки к ней домой (она жила на Рождественке, в переулке, который выходил к зданию Архитектурного института, в котором мне потом довелось учиться).

У С. Д. Коган была своя система «принудительных мер» — она запирала меня в своей комнате на ключ, уходила куда-нибудь, говоря при этом: «Пока не выучишь эту сонату, никуда не уйдешь». Я сидела и «долбила» ненавистную мне сонату или

сонатину, хотя мне вовсе не хотелось сидеть за инструментом, а хотелось пойти погулять. Но результат (и хороший) был и на этот раз. Как-то во время урока (уже в здании школы) Елена Фабиановна, проходя мимо класса, услышала мою игру и быстро вошла к нам. «Это кто же так играет?» — спросила она. «Это Ирочка Ветошкина», — ответила Софья Давыдовна. Как сейчас помню — я играла тогда сонатину Клементи.

Занятия продолжались серьезные, пришло время экзаменов. Выступали ученики в большом школьном зале. Я тогда очень стеснялась играть на людях, меня охватывал при этом какой-то страх, поэтому я шла на экзамен, как на казнь. Помню, иду по Арбату и жалею себя: «Зачем мне эта музыка? Какая я несчастная!» Но все мои «несчастья» окончились благополучно, если не считать небольшой неприятности. Когда дошла очередь до меня, я вышла и сыграла очень уверенно, а потом стала ждать объявления результатов. Я так боялась, что от страха даже забилась в угол, за какой-то шкаф. Стали объявлять оценки, полученные учениками, а меня не могут отыскать. Наконец «вытащили» меня из моего убежища, и что же я слышу? «Ира Ветошкина — «четыре», но с одновременным переводом в шестой класс». Вот так скачок! Я наверстала упущенное из-за возраста время и догнала своих сверстников, начавших заниматься в школе на несколько лет раньше меня. Вышло так, как и хотели мои строгие педагоги. Все стали поздравлять меня, а я была вынуждена пойти в туалетную комнату, так как от всех переживаний у меня началась тошнота и мне стало плохо. Сказалось эмоциональное перенапряжение последних дней.

Кроме занятий по специальности мы в школе изучали и другие предметы. Помню, с каким удовольствием я пела в хоре. Кстати, в одно время со мной в нашей музыкальной школе учился красивый мальчик Андрюша. Теперь это известный композитор Андрей Эшпай.

Впервые оценку своему голосу я узнала на уроке сольфеджио от педагога П. Г. Козлова. Мы пели задание, но кто-то из нашей группы при этом фальшивил. Чтобы проверить, кто же это делает, Павел Геннадьевич попросил каждого ученика спеть отдельно. Дошла очередь и до меня. От смущения и страха, что надо петь одной, я буквально съежилась. Хотя я спела интонационно чисто, но так волновалась, что голос звучал не по-детски, а почти по-взрослому. Педагог стал внимательно и заинтересованно прислушиваться. Мальчишки, тоже услышавшие в моем голосе что-то необычное, засмеялись: «Наконец-то нашли фальшивившего». Но Павел Геннадьевич резко прервал их веселье: «Напрасно смеетесь! Ведь у нее голос! Может быть, она

будет знаменитой певицей».

В школе силами учеников устраивались музыкальные спектакли. Участвовала в них и я. Однажды решили поставить детскую оперу «Гуси-лебеди» и стали уговаривать меня спеть партию главной героини Маши. Но я очень стеснялась и боялась солировать. Зато с удовольствием пела в группе с другими ученицами: мы изображали Речку, Печку, Яблоньку…

Учиться в двух школах — общеобразовательной и музыкальной — было, конечно же, нелегко. Но папа очень гордился моими успехами. Довольны были и мои педагоги по музыке. После того экзамена, на котором я узнала, что переведена сразу в шестой класс, мы стали намечать программу моих будущих занятий, отбирали даже музыкальные произведения, которые будем учить на следующий учебный год. Но увы! Исполнить намеченное нам было не суждено — 22 июня 1941 года началась война…

Прежде чем перейти к рассказу о дальнейших событиях своей жизни, я просто обязана несколько строк посвятить той средней школе, в которой училась, тем более что история у нее очень интересная, а последние страницы ее удивительным образом связаны с тем, о чем рассказано выше.

Моя школа № 64 существует и до сих пор. Точнее сказать, здание школы до сих пор стоит на углу улицы Знаменки и Крестовоздвиженского переулка. Его трудно не заметить — такое оно импозантное, с восьмиколонным портиком, и вместе с тем простое и гармоничное по форме. Это бывший барский жилой дом очень почтенного возраста — его возвели в 1760-х годах, еще при Екатерине II. Во время катастрофического пожара 1812 года, когда в Москве бесчинствовали солдаты армии Наполеона, вся улица Знаменка выгорела, а стены этого особняка чудом сохранились. Свой теперешний классически строгий вид здание получило в 1816–1825 годах, когда Москва заново отстраивалась после вражеского нашествия, когда на месте прежних пепелищ появлялись ампирные, с хорошим вкусом построенные особняки и особнячки, ставшие своеобразным символом «послепожарной» Москвы и ее украшением. Поистине прав был А. С. Грибоедов, вложивший в уста одного из персонажей своего знаменитого «Горя от ума» парадоксальную на первый взгляд фразу: «Пожар способствовал ей много к украшенью».

Меня особенно занимает история здания, в котором мне посчастливилось учиться, еще и потому, что в 1776 году здесь, в пристройке к дому, в так называемом «Знаменском оперном доме», впервые стали выступать актеры оперной труппы князя Урусова. Именно эта крепостная труппа положила начало

теперешнему Большому театру. Дело в том, что вскоре деревянная пристройка сгорела и артистов перевели в другое помещение, туда, где теперь возвышается великолепное здание главного театра России.

Говорят, что именно этот барский особняк на Знаменке имел в виду Лев Толстой, когда описывал в «Войне и мире» дом старого князя Безухова, отца Пьера. Но и на этом история не заканчивается. В XIX веке огромный особняк (двадцать три окна по фасаду) был продан, и в нем последовательно размещались гимназии, потом (уже после революции 1917 года) трудовая школа, которая потом стала средней общеобразовательной школой № 64. В ней-то я и училась до самого начала войны. Сейчас в этом здании с утра до вечера звучит музыка — теперь здесь располагается детская музыкальная школа, точнее, музыкальный лицей имени Гнесиных. Это та самая школа, в которой я когда-то училась по классу рояля и которая переехала сюда из маленького особнячка на Собачьей площадке… Вот и не верь после этого в закольцованность судьбы…

Военная юность

Война началась летним днем, когда в школах только-только закончился учебный год, а у старшеклассников выпускные экзамены, когда для них прозвучал последний школьный звонок и шли выпускные балы.

Мы с мамой собирались на лето поехать в гости к дедушке и бабушке в Николаевку. Папа заранее купил нам билеты на поезд до станции Валуйки. Отъезд назначили на вечер 22 июня, потому что это было воскресенье, папа был свободен и мог проводить маму с детьми на вокзал.

Но утром радио принесло страшную весть. Для многих это было полной неожиданностью, особенно для нас, подростков. Ведь мы знали, что недавно с Германией был заключен мирный договор, что наша жизнь должна быть спокойной. Но взрослые знали что-то такое, что нам было неизвестно. Помню, как за месяц до начала войны, в школе, на занятиях по военному делу нас учили, как надо обращаться с противогазом. По-юношески беспечные и ироничные, мы относились к этому несерьезно, шутили, воспринимали все как игру. Но преподаватель военного дела на наши шутки и смешки сказал с какой-то душевной тревогой: «Нужно уметь носить противогаз». Он не стал ничего объяснять, не желая пугать нас, по сути еще детей, мало понимавших в том, что происходило в мире, а старался подготовить к тому страшному, что было неизбежно.

И это страшное произошло. Наша прежняя мирная жизнь с ее интересными впечатлениями, чистыми, наивными мечтами, ожиданиями непременно чего-то нового и светлого вдруг кончилась, мы сразу как-то повзрослели. Теперь реальностью стали налеты, бомбежки, воздушные тревоги, свист падающих бомб, взрывы… Окна московских домов, всегда приветливо светившиеся по вечерам, погасли — их закрыли плотные шторы светомаскировки. Теперь их «украшали» белые бумажные — крест-накрест — ленты.

Конечно, ни о какой поездке к бабушке не могло быть и речи. Но родители все-таки решили вывезти нас из Москвы — на дачу к соседям. Это было недалеко — в Поваровке по Ленинградской дороге. Война отразилась на наших детских играх и занятиях. Теперь мы рыли на даче так называемые щели, чтобы прятаться на случай бомбежки, а мальчишки днем и ночью несли дежурство. Находясь за городом, мы могли видеть воздушные бои, зарево от пожаров в стороне Москвы, на которую фашисты сбрасывали зажигательные бомбы. В августе родители увезли нас

с дачи домой.

Наступили особенно страшные для Москвы и всей страны дни, когда враг приближался к столице. Налеты становились все интенсивнее, и по радио, которое в квартирах никогда не выключалось, то и дело объявлялись воздушные тревоги. Москвичи прятались в бомбоубежищах, на станциях метро. Именно в те дни стало особенно ясно, какое значение для города имел метрополитен. Ближайшей к нам станцией была «Библиотека имени Ленина». На всю жизнь мне запомнилось, как прямо на рельсах в туннеле стояли топчаны, на которых сидели или лежали женщины с детьми, старики. Некоторые располагались на платформах, тут же находились медицинские пункты.

Москва на глазах пустела. В те дни многие старались покинуть город — уезжали целыми семьями, эвакуировались учреждения, некоторые промышленные предприятия. Многие уходили из города пешком. Но все же 1 сентября учебный год начался. Правда, большинство школ в нашем районе было закрыто — в них размещались госпитали или формировались новые воинские части, отряды народного ополчения. Да и учеников оставалось немного — семьи с детьми уезжали в первую очередь.

Для остававшихся в городе школьников работали так называемые объединенные школы, где собирались еще не покинувшие Москву учителя и дети из близлежащих районов. В такую школу, действовавшую в арбатских переулках, пошла и я. Но наши занятия вряд ли можно было назвать настоящими уроками. Мы сидели в классах и почти не слушали то, что нам объясняли учителя, — мы смотрели в окна, следя за тем, что происходит в небе. Занятия то и дело прерывались объявлениями: «Граждане! Воздушная тревога!» Приходилось спускаться в бомбоубежище.

Так мы прозанимались несколько дней. Потом учеников старших классов отправили на сельскохозяйственные работы к северу от Москвы, в район Лобни — помогать колхозникам убирать урожай, поскольку большинство мужчин были призваны в армию и рук не хватало. Мы оказались в селе Озерецковском. Для нас, городских подростков, не знавших по-настоящему сельского труда, началась другая жизнь. Но мы быстро освоились, относились к порученному делу ответственно, работали с энтузиазмом, учились быть самостоятельными. Сначала нас направили на уборку картофеля. Справившись с этим, получили другое задание — молотить хлеб, потом скирдовать. Во время коротких передышек мы ложились на скирды и глядели в небо —

там высоко над нами в сторону Москвы летели самолеты. Значит, наши родные опять скоро услышат: «Граждане! Воздушная тревога!» В нашем сердце тоже была тревога, хотя мы ничего не знали достоверно, что происходит в мире, — в селе не было радио, газет. Точнее сказать, в сельских избах, где нас расселили по нескольку человек, не было радио. Председатель колхоза, конечно же, был в курсе происходившего (в этом мы убедились позже).

Так мы проработали недели две. Жили мы группами по пять человек, сами себе готовили еду, установив очередность — кому быть «дежурным поваром». В колхозе нам выдали кое-какие продукты, кроме того, мы ходили в лес за грибами, поэтому у нас все получалось очень вкусно. В моей группе были девочки старше меня, уже имевшие некоторый кулинарный опыт, у них-то я и научилась готовить. В селе к нам относились доброжелательно, но нашей группе не повезло — мы попали в избу к очень неприятной, проще говоря, злой хозяйке. Однажды мы нечаянно разбили глиняный горшок, который попросили у нее, чтобы приготовить себе еду. Из-за этого грошового горшка она так рассердилась, с такой злобой ругалась на нас, что мы пообещали ей все вернуть, купить новый, как только кончится война (мы были уверены, что это должно произойти скоро). Хозяйка в ответ на наши обещания и извинения с каким-то злорадством сказала, что скоро придут немцы, вот они-то и наведут наконец порядок. Помню, как нас поразило то, что, оказывается, есть люди, которые так думают.

Вдруг неожиданно нас собрали и сказали, что уборочные работы прекращены. Мы не поняли, что произошло. Председатель колхоза объявил только, что каждому из нас выдадут по мешку картошки, капусты, других овощей, что сейчас подадут подводы, чтобы отвезти всех на железнодорожную станцию Лобня — село было в девяти километрах от нее.

И в этот момент неожиданно для себя я увидела папу с братом — они подъезжали к селу тоже на подводе. Я очень удивилась их появлению: «Что случилось?» Папа сказал, чтобы не пугать меня: «От тебя долго не было вестей, вот мы и приехали». Но все было гораздо серьезнее. Совпадение их приезда в Озерецковское с распоряжением председателя колхоза о срочном отъезде нашей группы из села не было случайным. Пока мы трудились на полях, ничего не зная о происходящем на фронтах, военная ситуация стала угрожающей — немцы приближались к Москве. Село стояло на шоссе, и именно в этом направлении двигались наступавшие части. Имея возможность слушать радио, и председатель, и мои родители все прекрасно понимали: надо

срочно вывозить детей, чтобы они не попали в плен. И сделали это вовремя — через несколько дней в Озерецковское вошли передовые моторизованные части фашистов. А последствия «наведения порядка», о котором так мечтала наша злобная хозяйка, были ужасны: в Озерецковском было сожжено 270 домов, а жители подверглись страшным зверствам…

Добравшись на подводе до Лобни, мы сели на «паровичок» — пригородный поезд с очень старыми вагонами, в которых были небольшие узенькие окна. Ходил этот допотопный поезд неспешно и нечасто, но мы все-таки доехали до Савеловского вокзала и оттуда через всю Москву тащили на себе мешки с заработанными мною овощами до самой улицы Грановского.

Меня не было в Москве всего недели две, но я не узнавала родного города. Всегда шумная, оживленная, Москва стала за это время настоящим прифронтовым городом, приготовившимся к обороне. По обезлюдившим улицам и бульварам девушки в военной форме «водили» на веревках (или тросах) огромные аэростаты воздушного заграждения, напоминавшие мне больших фантастических животных. На крышах домов и на земле стояли зенитки.

Москву тогда страшно бомбили. Мы жили в самом центре, и я помню, как бомбы падали в нашем районе — фашистские летчики метили в Кремль. Крупная фугаска упала недалеко от нашего дома: она угодила в старое здание университета. Мы в это время укрылись в бомбоубежище, которое находилось под нашим подъездом. Взрывная волна была настолько мощной, что двери глубокого подвала распахнулись настежь. Мы увидели сине-красный огонь и подумали, что дом вот-вот рухнет и погребет нас. Было очень страшно. Потом, когда мы уже вышли на улицу, то увидели, что во всех домах стекла вылетели, и мы ходили по этому стеклянному крошеву, как по снегу.

Следы от других попаданий сохранились и по сей день. На Арбатской площади, рядом с кинотеатром «Художественный» когда-то стоял дом, который в 1941 году разрушила бомба. Теперь на его месте находится скверик, обнесенный красивой решеткой.

Крупная фугаска взорвалась и напротив Библиотеки им. Ленина — на другой стороне Моховой улицы. Это место легко узнать и сейчас: между двумя очень похожими друг на друга зданиями (слева пошире, справа совсем узкое) есть странный разрыв, словно из этого здания вынули кусок. Так и есть — разрушенную часть когда-то большого дома решили не восстанавливать, вот и получилось из одного два. Кстати, соседний с ними застекленный павильон кафе стоит на месте,

куда тоже попала авиационная бомба.

С этими страшными днями налетов связан памятный и в общем-то грустный для нашей семьи эпизод. Я уже говорила, что тогда радио в квартирах было постоянно включено, чтобы люди могли слышать предупреждения о налете и успеть спуститься в бомбоубежище. Мой маленький брат Юра (он родился в октябре 1940 года) тогда только-только начинал говорить свои первые слова. И вот однажды он, стоя в своей кроватке, вдруг произнес, не очень отчетливо, но вполне похоже, чтобы мы поняли: «Граждане, воздушная тревога». Бедный ребенок военного времени! Что в те дни он слышал чаще всего после слов «папа» и «мама»? Только эти радиопредупреждения.

Когда мы вернулись с сельскохозяйственных работ, я записалась в санитарную дружину и начала ходить на курсы медсестер. В своей группе я была назначена старшей, мне выдали противогаз. Однажды в таком виде я пришла домой. Мама, увидев меня в «боевом облачении», стала плакать. Папа испугался за нее и за маленького — от переживаний у мамы могло пропасть молоко и тогда ребенка нечем было бы кормить.

Конечно, я помню и самый страшный для москвичей день 16 октября 1941 года. Радио зловеще молчало, никто ничего толком не знал, по городу ползли ужасные слухи, что Москву некому защищать, что правительство покинуло город. Во многих местах были случаи разграбления магазинов… Это очень страшно — паника в большом городе. Люди с какими-то котомками бежали к вокзалам, брали штурмом поезда, но многие из них не ходили. Привокзальные площади были запружены народом, обезумевшим от неизвестности, от надвигающейся опасности…

В конце октября институт, где работал папа, наконец-то получил железнодорожный состав, чтобы эвакуироваться из Москвы. Уезжали и семьи сотрудников института. Но поезд, сформированный из товарных вагонов, стоял не в Москве, а далеко за городом. Туда надо было ехать на машине 40 километров. Пока папа доставал машину, чтобы вывезти семью, мама в спешке собирала вещи. Что с собой брать? Ведь мы покидали родной дом в преддверии зимы, ехали в неизвестность. Поэтому брали в основном одежду и самое необходимое. Я уже говорила, что мама немного шила, потому у нее в запасе было несколько кусков (мы их называли «отрезами») различных материй, которые она всегда, как любая женщина, покупала при каждой возможности. Помню, как я возражала, чтобы не брали с собой эти «тряпки», не брали лишних вещей. Хорошо, что мама не послушала меня: именно эти «тряпки» помогали нам выжить в эвакуации — мы меняли их на продукты.

После долгих хлопот папа достал машину, но уехать на ней сразу же нам не удалось — в тот день бомбежки были особенно частыми, пока машина стояла в подворотне, раздался сильный взрыв в соседнем доме. Выехали мы из Москвы лишь на следующее утро.

Целый месяц мы ехали в товарных вагонах, где были устроены нары и установлены печки-«буржуйки». В каждом вагоне разместилось по нескольку семей. Тогда эшелоны с эвакуированными двигались медленно, с большими остановками — железнодорожники в первую очередь пропускали поезда с солдатами, ехавшими на фронт, с боеприпасами, с военной техникой.

В дороге надо было хоть как-то питаться, добывать продукты. Наш маршрут пролегал в Среднюю Азию, в город Ташкент. Мы проезжали по разным областям. Помню, как на какой-то станции в Пензенской области закупили на весь вагон много сливочного масла. Когда проезжали районы соледобычи (кажется, это было где-то за Волгой), прикупали мешками соль. Тогда, во время войны, она была на вес золота — на нее можно было обменивать все что угодно.

Война войной, но красота природы никуда не исчезала. Я на всю жизнь запомнила завораживающую магию степных просторов Южного Урала — они меня просто потрясли, особенно закаты в этих местах. Но как напоминание о страшной реальности по обеим сторонам железной дороги, прямо в степи огромными грудами лежали выгруженные станки, другое оборудование. Это были демонтированные и вывезенные в спешке заводы из западных районов страны, уже оккупированных гитлеровцами. Может быть, позже в этих местах и были построены временные цеха или даже заводы с использованием всего того, что поздней осенью 1941 года лежало брошенным под открытым небом. Тогда мы этого не знали, и лежавшее и пропадавшее без пользы огромное богатство вызывало горькие чувства. Еще мне запомнилось, как по нашему составу, прыгая из вагона в вагон, бродили мальчишки, в основном это были учащиеся ремесленных школ, которым предстояло, немного подучившись, заменить на заводах ушедших на фронт взрослых рабочих. Эти подростки просили у нас подаяние, чтобы хоть как-то прокормиться. Тяжкое было время…

В Ташкенте нас принял местный железнодорожный институт, и мы были поселены в дома железнодорожников — так сказать, к родственным душам. Помню, мы жили у молодого сотрудника института, который уступил нам просторную комнату. Но нас было много — пятеро. Кроме того, с нами из Москвы под видом

родственницы мама привезла женщину-еврейку из соседнего дома на нашей улице Грановского, которая боялась оставаться в городе. Ее страхи были обоснованны: случись с Москвой самое страшное, женщина попала бы в руки фашистов и предугадать ее судьбу было нетрудно. В Ташкенте эта наша московская соседка скоро нашла работу и потом помогала нам с мамой.

А в помощи мы очень нуждались. Вскоре после приезда в Ташкент папа уехал — он был мобилизован на строительство Северо-Печорской железной дороги, очень важной стратегической магистрали в те военные годы. Мы остались одни. Мама продолжала кормить грудью маленького Юру, так как это был единственный способ спасти ребенка в тех трудных условиях. Мы постоянно недоедали, меняли на продукты те вещи, которые привезли с собой. Мама похудела на тридцать шесть килограммов, и мало что напоминало теперь ту полную, статную женщину, которой она была до войны. Иногда удавалось покупать для маленького молоко — его приносил нам старый узбек, у которого сыновья были на фронте. Помню, как старик шел по улице и выкрикивал: «Молоко!» А когда подходил к нашему дому, то звал маму: «Красивый мамашка!» Он относился к нашей семье очень хорошо, и однажды, когда к нам приехал папа, старик пригласил всех нас к себе в гости. Стол был накрыт в саду, на нем стояли тарелки с разнообразной едой, от одного вида которой нам стало не по, себе — мы совершенно отвыкли от нормальной пищи (основным блюдом нашей ташкентской жизни была «затируха» — жидкая каша на воде из муки, где было больше отрубей).

На долгие годы я запомнила тогдашнее чувство голода. В те дни у меня была мечта — вот кончится война и я сварю целое ведро картошки и накормлю досыта всю семью. А пока приходилось довольствоваться тем, что удавалось достать. Ташкент хоть и был «городом хлебным» (как назвал его писатель А. С. Неверов), но едоков в нем оказалось тогда слишком много.

Все эвакуировавшиеся вместе с нами сотрудники института весной стали разбивать огородики на любом свободном клочке земли. Нам достался неудобный участок двора — около забора, рядом с воротами. Мы поначалу расстроились — уж очень он был грязный, неприглядный. Но оказалось, что нам просто повезло: в этом месте раньше стояли кони и после них в земле еще оставалось много навоза. У нас выросли здесь необыкновенной величины помидоры.

Школу я оканчивала в Ташкенте, она находилась на Пушкинской улице. А рядом, на этой же улице, в здании местного Политехнического института, размещался эвакуированный из

Москвы Архитектурный институт. Еще учась в последнем классе, я узнала, что при институте открылись подготовительные курсы, и стала их посещать. На курсах нас учили рисовать, а поскольку я рисовала с детства, то занималась на них с удовольствием. Выбор моей будущей профессии был предопределен еще в Москве. Когда к нам в гости приходили папины друзья-строители, то, глядя на меня, часто говорили: «Какая серьезная у вас дочка! Наверное, она станет архитектором». Я тогда действительно выглядела строго: носила толстую косу, была подтянутой, всегда с серьезным выражением лица. Мне очень льстило такое мнение взрослых, тем более что это совпадало с моими планами — я восторгалась работами знаменитых женщин-скульпторов А. С. Голубкиной и В. И. Мухиной и мечтала быть скульптором или архитектором. И это было просто счастливым совпадением, что Архитектурный институт оказался в Ташкенте совсем рядом с нашим домом.

Окончив школу в 1943 году, я вместе с несколькими своими подругами держала вступительные экзамены в институт и была принята. Помню, на экзамене по рисунку, на котором мы рисовали голову Гомера, из шестидесяти сданных работ, только пять получили оценку «отлично». Мне было очень приятно, что первым среди этих пяти высшей оценки был удостоен мой рисунок. Рисунки были выставлены на стенде, и в первом ряду поставили те, которые были признаны лучшими. Под своей работой я прочла: «Отлично» № 1… Так началась моя студенческая жизнь.

Надо сказать, что наша жизнь была довольно трудной: приходилось не только учиться, но и в полной мере участвовать во всех непростых заботах тылового города, где нашли приют тысячи людей из других районов страны. Нас, студентов, посылали строить саманные домики, поскольку рабочих рук не хватало — большинство мужчин ушло на фронт. Саманные кирпичи делали из глины, смешанной с навозом.

Еще когда мы были старшеклассниками и потом, уже в институте, нас посылали на сельскохозяйственные работы. Сначала мы ездили на окучивание хлопка, потом на его уборку. Помню, как нам было трудно во время окучивания. У многих из нас не было обуви, и приходилось ходить по междурядьям босиком — это было очень больно, так как острые стебли до крови царапали наши подошвы. Но наши мучения усиливались еще и оттого, что приходилось остерегаться скорпионов и тарантулов, которые прятались в потрескавшейся от жары земле и могли укусить в любую минуту.

Помню, как мы ехали на эти работы: сначала на поезде до

станции Голодная степь, а потом на телегах. Ехали мы ночью, возницами были местные мужчины. И вдруг в темноте, среди степи телеги остановились. Мы, молоденькие девушки, испугались, вообразив от страха невесть что. Еще в Ташкенте, наблюдая жизнь местных жителей, мы наслышались, что девушек похищают, чтобы потом выдать замуж, получить выкуп, и тому подобные «ужасы». Когда телеги остановились среди ночи, наша фантазия разыгралась: мы решили, что сейчас нас будут похищать, и начали кричать, возмущаться. Возница сидел молча и не обращал внимания на крики каких-то там девчонок. Может быть, он дал отдохнуть лошадям и заодно подождать отставшие телеги, а может быть, не понимал по-русски? По крайней мере, причину остановки мы не могли у него узнать.

Наконец мы добрались до места и поселились в каких-то недостроенных саманных домиках, но находиться в них было невозможно из-за насекомых — нас буквально сжирали блохи. Тогда нас перевели на житье в бывшую конюшню. Но и там от насекомых не было спасения — приходилось забираться на крышу и спать там. Воду для чая мы брали из арыков. Она была мутная, и как мы не разболелись в таких немыслимых условиях — не понимаю! Кормили нас скудно, но однажды нам дали мясо. Если бы мы знали, что это было за мясо! Девочки, дежурившие в этот день и готовившие еду, не сказали, что оно было червивое. Они просто очень тщательно очистили его, промыли как следует и сварили. Каким же вкусным оно показалось нам, почти забывшим его вкус!

Зато в другой раз мы были посланы на уборку персиков. Казалось бы, началась сладкая жизнь — увы! Урожай был богатый, но рабочих не хватало и убирать его было некому. Сочные, спелые плоды, упавшие с деревьев, буквально покрывали землю в несколько слоев. Нам, жившим в Ташкенте впроголодь, глядеть на это было невыносимо. Поскольку мягкие, налитые соком персики транспортировать было нельзя, мы срывали еще недозрелые плоды, укладывали в ящики, которые потом отправляли, как сказали, в госпитали. А созревшие и переспелые персики нам разрешили есть сколько душе угодно. Если бы мы знали чем это кончится! Конечно же, мы набросились на эту невиданную роскошь и так объелись, что… Что потом было с нашими бедными желудками — лучше не вспоминать! Но не пропадать же такому богатству! И мы мазали спелыми персиками свои юные лица. Зачем? Наша кожа и так была похожа на персик!

На первом курсе института нас послали однажды на рытье какого-то канала. Каждому отводили определенный участок, и мы должны были его углубить и расширить. Помню, я накопала

земли выше своего роста — настолько «углубила и расширила». Эту землю потом надо было выбрасывать высоко наверх. Руки у меня буквально отрывались от непосильной нагрузки. Но мне помогал студент-дипломник, который руководил нашей небольшой бригадой. Чем глубже мы опускались, выкапывая землю, тем труднее было выбрасывать ее наверх. Зато потом этот наш прораб похвалил меня: «Эта девочка хорошо работала». И я получила двойную порцию картошки — такие в то время были очень материальные способы поощрения.

Я запомнила этого студента-дипломника не только за помощь мне и справедливое отношение. Мне запомнилось, как у него на руках между пальцев сочилась кровь. Наверное, не просто от трудной работы, от которой лопалась кожа и сосуды, но и от слабости организма — ведь студенты постоянно недоедали, а порой и просто голодали. Фамилия его была Корчагин — она запомнилась мне по ассоциации с героем очень популярной книги Николая Островского, которой в годы моей юности буквально зачитывались миллионы. Последний раз я встретила этого студента, когда он уже защитил диплом. Сразу после окончания института его направили на фронт. И он ушел, чтобы не вернуться… Таким я его и запомнила — красивый, синеглазый блондин в солдатской серой шинели… Так и не успевший пожить по-настоящему, не успевший построить свои дома…

Как я уже упоминала, война прервала мои занятия музыкой. Я не возобновляла их (да и возможностей теперь не было), тем более что не собиралась быть музыкантом. Но в Ташкенте, уже в институте, мои подруги услышали, как я играю и пою, и, как говорится, подбили меня выступить на одном из институтских вечеров. Так что мое первое выступление как певицы состоялось в Ташкенте. И оказалось оно неудачным. Подвело меня волнение, с которым тогда я не сумела справиться. Вместе со мной в концерте выступала Наташа, дочь профессора Кринского (это она была инициатором моего первого появления на публике), которая читала «Медного всадника» Пушкина. Держалась она уверенно, спокойно, и ее выступление всем понравилось.

Мне же, в отличие от нее, было очень страшно выходить и петь перед целым залом. Как сейчас помню, в тот вечер я была одета в бархатный костюмчик и блузку, которую мама очень красиво вышила розочками. И вот эта дивная блузка буквально ходила ходуном у меня на груди — так я тряслась от страха. У меня дрожали колени, и мне было неудобно — тут уж было не до пения. А пела я в тот вечер песню А. Лепина и романс Полины из «Пиковой дамы» Чайковского. Мелодия романса очень красивая и, казалось бы, простая. Но откуда мне было знать, что эта простота

обманчива: мне тогда было неизвестно, что эту вещь обычно предлагают спеть на прослушивании при поступлении в оперный театр. Романс труден — там диапазон в две октавы: надо взять ля-бемоль внизу и ля-бемоль наверху. Это сразу показывает, какие у певицы возможности.

Вот именно на верхнем ля-бемоль я и сорвалась — «пустила петуха». Это было обидно, так как когда я пела романс подругам задолго до концерта, даже еще не собираясь выступать, у меня все получалось хорошо. Правда, я тогда не волновалась. Еще более огорчило меня мнение некоторых зрителей в зале. Один из них, Е. Архипов, сказал тогда: «Понятно, почему Наташа Кринская вышла на сцену — она замечательно читает, но Ирина-то зачем вышла петь?» Конечно же, я не могла знать, что этот «строгий критик» впоследствии станет моим мужем. Тем более что тогда за мной ухаживали два других наших студента… Ничего не поделаешь — судьба…

В 1944 году мы вернулись в Москву, в свою квартиру, где все эти три года оставалась жить наша домработница Настя. Уезжая в эвакуацию, мама доверила ей все наше имущество и разрешила распоряжаться всеми нашими вещами, чем Настя и воспользовалась, чтобы как-то прокормиться. Вернулся в Москву и Архитектурный институт, вернее, та его часть, которая была в Ташкенте. Теперь две части — московская и ташкентская — объединились. В нашей группе появились новые студентки, а потом и студенты, в основном демобилизованные после ранения из армии.

Подруги милые

«Подруги милые, подруги милые!
В беспечности игривой
Под плясовой напев
Вы резвитесь в лугах», —

поет свой романс Полина в «Пиковой даме» Чайковского. Чего-чего, а для беспечности тогдашняя жизнь предоставляла моим дорогим подругам по институту слишком мало возможностей. Зато напевов в нашей молодой жизни хватало — в этом была естественная потребность души, которую мы удовлетворяли со свойственным молодости увлечением.

Когда эшелон с сотрудниками Архитектурного института вернулся из Ташкента в Москву, встала проблема — где на первых порах разместить около двухсот человек? Не у всех из них тогда было жилье в городе: у кого-то дома пострадали от бомбежек, у кого-то в их прежних квартирах уже жили другие люди, переселенные из разрушенных зданий…

Тогда нашли выход: гордость института, наш знаменитый Красный зал, разгородили чертежными досками и в таких импровизированных «отдельных комнатах» поселили людей. Никто не роптал — все понимали, что это вынужденная мера, что со временем все образуется. Действительно, постепенно все как-то устроились с жильем, жизнь стала налаживаться.

Среди приехавших были и мои подруги, с которыми я поступала в институт в Ташкенте. Еще шла война, но все понемногу начинало приходить в норму. Москва становилась оживленнее: в нее возвращались из эвакуации многие ее жители, начинало работать все больше театров. Мы были молоды, полны надежд на лучшее, старались не пропускать ничего из того, что интересовало нас: театры, концерты, выставки…

Здание Архитектурного института находится недалеко от Большого театра, и это обстоятельство было нам на руку. Чтобы достать билеты в Большой театр, мы осуществляли настоящую операцию. Я для этого оставалась ночевать у подруг в институтском общежитии. Рано-рано, еще затемно, мы выходили на улицу Рождественку и, перебегая от подъезда к подъезду, пробирались вниз, к Кузнецкому мосту, а оттуда — к кассам Большого театра. Это было рискованно — мы могли нарваться на военные патрули: в Москве еще действовал комендантский час и ходить по ночному городу просто так было нельзя. Правда,

комендантский час тогда был уже не такой строгий, как в первые годы войны, — дело шло к победе.

Такие «подвиги», щекотавшие нервы чувством опасности, возможны только в молодости. Зато после всех приключений нам удавалось проскользнуть незамеченными и мы становились в очередь первыми. А когда покупали билеты — самые дешевые, на четвертый ярус, — были счастливы донельзя. Помню, как нам посчастливилось купить билеты на «Аиду», где в партии Амнерис выступала В. А. Давыдова — тогдашний мой кумир. Вера Александровна была не только прекрасной певицей, но и очень красивой женщиной: на сцене она выглядела потрясающе.

Позже, когда я уже была студенткой консерватории, я преклонялась еще перед одной замечательной певицей и тоже красавицей — Зарой Александровной Долухановой. Она тогда была молодой артисткой, как говорят, на взлете. Слушать ее я ходила чаще всего в Большой зал консерватории, где у нее были циклы-концерты с очень интересно подобранной программой. Аккомпанировал ей замечательный пианист Александр Ерохин.

Особенно памятен мне концерт Зары Долухановой в Колонном зале. Она стояла на сцене в розовом платье, черноволосая, невозможно красивая — прямо-таки восточный цветок. А как она пела!.. В концерте были «Аллилуя» Моцарта, «Песня Сольвейг» Грига, другие очень мелодичные и известные произведения. И все это — и невероятной красоты голос, и прекрасная вокальная техника, и дивная музыка — доставляло истинное наслаждение. Мне потом не раз приходилось слышать Зару Александровну, но тот концерт в Колонном зале запал в мою память, несмотря на то что прошло, уже столько лет.

Студентам, как и всему народу, в те годы жилось трудно: было плохо с продуктами, с одеждой. Еще шла война, и страна все отдавала фронту. Мне запомнился один случай. У нас в институте устраивались выставки проектов и рисунков студентов старших курсов. Мы всегда посещали эти выставки и запоминали фамилии авторов наиболее понравившихся нам работ. Среди них был изумительный рисовальщик, талантливый Федя Серебровский с небесно-голубыми глазами (это мы, молодые девушки, отметили немедленно). Он дружил с Аркашей Толстопятовым, очень красивым парнем. Так вот этот красавец ходил в башмаках, которые «просили каши», и он перевязывал их веревкой, чтобы они не развалились. Почему я это запомнила? Наверное, меня поразило несоответствие: парень хорош собой и такие башмаки. Но и в тех трудных условиях эти ребята оставались людьми талантливыми, умными, интеллигентными. Не одежда красит… Мы судили о людях не по их внешней

оболочке, а по их работе, по их делам.

Через несколько лет, когда я уже была оперной певицей и приехала с театром на гастроли в Челябинск, за кулисы поздравить меня пришли архитекторы. Среди них был и Федя Серебровский все с теми же красивыми голубыми глазами. Тогда в Челябинске было много наших выпускников, составлявших костяк местной архитектурной мастерской.

Но были трудности и более трагического свойства. Со мной в группе училась Мира Уборевич — дочь репрессированного в 1937 году известного военачальника, командарма И. П. Уборевича. Участник революции, он назвал свою дочь в честь Ленина Владимирой, мы же звали ее просто Мирой. Она была удивительно хороша — румяная, с зелеными глазами, с огромной косой. И вот на третьем курсе она вдруг неожиданно исчезла — не по своей воле. Репрессии по отношению к родственникам «врагов народа» продолжались, и Миру отправили из Москвы в далекую ссылку. Мы ничего толком не знали: в те годы говорить об этом было нельзя.

Кое-что удалось узнать от нашего студента, которого звали Жорой. Он был влюблен (и безответно) в Миру, не побоялся все выяснить, а потом переписывался с ней. Всей группой мы собирали для Миры посылки: лук, какие-то продукты — все, что могли найти в те несытые годы. Мы отдавали собранное Жоре, а он отправлял их Мире. Не знаю, доходили ли они до нее? По крайней мере дальнейшие события заставили нас усомниться в этом.

В тех местах, где Мира Уборевич отбывала ссылку, ей удалось получить работу в чертежном бюро. Но чтобы попасть на такую работу, женщине надо было быть беременной — считалось, что в бюро более приемлемые условия. Конечно, если сравнивать с рубкой леса… У Миры родилась дочка, но из-за недостатка витаминов и солнца девочка могла погибнуть. Поскольку Мира была в бюро на хорошем счету, ей разрешили на время покинуть место ссылки, срок которой еще не ' кончился, и переправить дочку под Москву — в деревню, где жила бывшая няня семьи Уборевич.

Мы поехали встречать Миру на Ярославский вокзал, не зная точно ни вагона, ни места. Со своей подругой Кисой Лебедевой мы встали в разных местах перрона на пути прибывших пассажиров, внимательно вглядывались, ища Миру, и не находили ее. Может быть, она не приехала?.. И вдруг слышу: «Ира, ты не узнаешь меня?..» Передо мной стояла какая-то чужая женщина с изможденным лицом, в которой мне с трудом удалось узнать прежнюю розовощекую Миру — так изменились ее черты.

От нашей симпатичной подруги ничего не осталось — это была другая Мира, исхудавшая, измученная. Она держала на руках тоже худенькую, очень бледную девочку с огромными ресницами. Ребенок был настолько ослаблен, что спасти его потом так и не удалось…

Хочу заметить, что в наше время в Архитектурном институте было немало детей из «правительственных» семей. Уже когда мы вернулись из Ташкента, к нам поступила учиться на первый курс дочь Г. М. Маленкова, хорошенькая, с роскошными каштановыми волосами, с тонкой талией — настоящая статуэтка.

Здесь уместно сказать об уровне культуры тогдашних студентов нашего института, а о профессорах я вообще не говорю. Тогда в Архитектурный институт в основном поступали горожане, люди, выросшие в условиях города и с детства знавшие, что такое архитектура. В 20 — начале 30-х годов в старой Москве, да и в других городах еще сохранялось немало образцов настоящей архитектуры: церквей, дворцов, особняков. Впоследствии большинство из них было уничтожено, перестроено, переделано, приспособлено под разного рода конторы, склады и другие невыразительные учреждения. Соответственно менялся и их внешний вид — конечно же, в худшую сторону. На внешнем облике городов сказались и последствия войны: на месте разрушенных кварталов стали возникать безликие постройки — надо было хоть как-то расселять людей, потерявших кров, и тут уж было не до красот архитектуры. К сожалению, этот процесс слишком затянулся — достаточно вспомнить вид большинства наших городов и поселков. Справедливости ради следует заметить, что Москве в этом смысле то ли повезло, то ли досталось (как трактовать), — в ней строились здания и по индивидуальным проектам, причем их авторами были выдающиеся архитекторы. Но те же высотные здания, появившиеся в столице в 50-е годы (в период особо острой нехватки жилья), строились в первую очередь в пропагандистских целях — в основном для демонстрации достижений социалистического строя и «успехов» советской архитектуры. Страна же продолжала, кое-как «залатав» сохранившееся жилье, жить и в тесноте, и в обиде. Вот и вышло, что уже несколько поколений нынешних горожан выросли отнюдь не в красочном окружении, а среди типовых построек, возводившихся в спешном порядке, чтобы снять остроту жилищной проблемы.

Студенты же моего поколения, пришедшие учиться в наш Архитектурный институт, в смысле художественного развития были хорошо подготовлены. Помимо способностей к изобразительному искусству, знакомства с живописью,

архитектурой они в большинстве своем были в определенной мере связаны и с музыкой: в интеллигентных семьях она была обязательной частью эстетического воспитания детей. Многие преподаватели и студенты института постоянно ходили в театры и на концерты — они принадлежали к той самой, знаменитой московской филармонической публике, о которой теперь приходится только вспоминать.

Раньше и в Большой театр, и в консерваторию постоянно ходила старая, коренная московская интеллигенция, вкусы и культурные потребности которой сформировались еще до революции. И эти посещения были для них большой радостью и необходимостью, этим они поддерживали себя духовно, что было особенно важно в непростых для интеллигенции послереволюционных условиях. Эти люди приводили с собой в театры и на концерты своих детей, а потом внуков — так подрастало следующее поколение культурных слушателей. Но время и трагические события в стране сделали свое. Сейчас той прежней филармонической публики почти нет: старой, коренной интеллигенции не стало, а новая интеллигенция — это уже совсем другое явление. Большинство ее хоть и приехало в Москву учиться, хоть и прожило в столице значительную часть своей жизни, но московских интеллигентных традиций так и не усвоило. А непосредственного восприятия музыки в зале, ее воздействия на душу не заменишь ни аудио-, ни видеозаписями. Хотя должна сказать при этом, что, несмотря на все издержки современной жизни, публика у нас очень благодарная, чуткая и, что особенно радует, «молодеет». Значит, традиции живы…

В Архитектурном институте многие увлекались искусством, у нас работало несколько любительских кружков. Например, драматическим руководил артист «тогдашнего», старого МХАТа, что само по себе говорило об уровне занятий. (О вокальном кружке, с которым для меня так много связано, я расскажу в следующей главе.)

Среди моих подруг по институту было немало музыкально одаренных или так или иначе связанных с миром музыки и театра. Одна из них — Инна Карева, с которой я подружилась еще в Ташкенте. Мой папа знал ее отца, тоже строителя, впоследствии преподававшего в одном из ташкентских вузов. Поступив в Архитектурный институт, Инна приехала вместе с нами в Москву. Здесь она познакомилась с нашим студентом Егором Щукиным и вышла за него замуж. Егор был сыном замечательного актера театра им. Вахтангова Бориса Васильевича Щукина — создателя образа Ленина в популярных в те годы фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Благодаря Инне я познакомилась

с Егором и с его матерью Т. Шухминой (Бориса Васильевича тогда уже не было — он умер в 1939 году). Т. Шухмина, женщина умная, образованная, преподавала в училище при театре им. Вахтангова — в том самом, которое потом стало называться Театральным училищем им. Б. В. Щукина. Когда мои подруги и сокурсники, узнав, что у меня есть настоящий голос, стали рассказывать обо мне своим родным и друзьям, Шухмина тоже заинтересовалась мной и начала следить за моими первыми шагами в этой области, а потом и вообще за моей певческой судьбой. Именно она дала мне мудрый совет, когда я сомневалась, стоит ли мне уезжать из Москвы, чтобы петь в оперном театре другого города.

Но голос был не только у меня. Очень хорошо пела одна из самых близких моих подруг Киса Лебедева. Вообще-то ее настоящее имя — Октябрина (такие имена нередко давали детям после Октябрьской революции). Мы познакомились с ней в Ташкенте после вступительных экзаменов в институт и сразу подружились, хотя по характеру очень разные: Киса была общительная, умела быстро сходиться с людьми, а я была стеснительной, робкой. Мы обе были москвичками, обе пели, любили музыку, только Киса, в отличие от меня, с детства мечтала стать певицей, а я архитектором (в жизни вышло наоборот).

Надо объяснить, почему Октябрина превратилась в Кису. В Ташкенте она получила письмо из Москвы от своей подруги, которая обращалась к ней по-девичьи ласково: «Дорогая Кисуля!» Одна из наших сокурсниц предложила: «Ты у нас будешь Киса!» С тех пор мы так и стали звать ее и зовем по сей день. Интересно, что так Кису зовут не только ее близкие подруги, но и многие в среде архитекторов (несмотря на то, что у нее уже несколько внуков — от сына и двух дочерей, одну из которых она назвала в мою честь Ириной).

Киса Лебедева всегда была полна энергией, всегда организовывала какие-то вечера, студенческие концерты, в которых охотно участвовала сама. На одном из них мы стали петь дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы». Но как и на первом моем выступлении в Ташкенте, со мной случился конфуз: в середине дуэта я не выдержала волнения и ушла со сцены. Киса же, как заправская опытная певица, допела все одна, следуя строгому правилу: что бы ни случилось, на сцене нужно быть до конца.

Она была инициатором всех наших певческих похождений. Не оставляя мысли стать певицей, Киса ходила на разные прослушивания и повсюду таскала с собой меня: она мечтала о

пении, но в то же время старалась «устроить» и мою певческую судьбу. Я в то время, признаться, вовсе и не думала об этом — просто мне нравилось петь и только поэтому ходила с Кисой за компанию.

Однажды мы пошли с ней «показываться» в музыкальный институт им. Гнесиных, где нас приняла профессор Нина Александровна Вербова. По нашей настоятельной просьбе (поскольку мы пришли в середине года, когда не было приема) Н. А. Вербова прослушала сначала Кису, потом меня и сказала, может быть, не очень приятную для нее вещь (хорошо, что Киса была умница и все понимала правильно): «Да, голос у вас есть, но таких голосов, как у вас, много. А вот у нее голос — редкостный». И посоветовала нам прийти на прослушивание, когда будет объявлен прием в институт. Я после этого случая начала уже серьезно задумываться о настоящих занятиях пением, но всего лишь для того, чтобы петь для себя. Дальше этого мои тогдашние планы не шли, хотя отзыв Нины Александровны запал в душу. (Через много лет мне довелось вновь встретиться с Н. А. Вербовой: в 1968 и 1971 годах мы работали с ней в жюри Всесоюзного конкурса вокалистов им. М. И. Глинки, куда ее пригласили как прекрасного и опытного педагога).

На наших студенческих вечерах мы не только пели, но кто-то играл на скрипке, кто-то на виолончели — среди нас оказалось несколько человек, хорошо владевших тем или иным музыкальным инструментом. Особенно хорошо играл Игорь Покровский — он в свое время окончил музыкальное училище по классу рояля.

После института многие мои друзья и подруги стали работать в большой архитектурной организации «Мос-проект», где было несколько мастерских: «Моспроект-1», «Моспроект-2»… Для архитекторов тогда было много работы: только что окончилась война, страна лежала в руинах, ее надо было восстанавливать. Впоследствии приступили к массовому жилищному строительству, которое велось индустриальными методами по типовым проектам. Все больше стало появляться домов с малогабаритными квартирками, в которых потолок буквально «висел» на голове. Но вины архитекторов в этом не было — они были «загнаны» в рамки типовых проектов, которые утверждались «наверху» людьми, далекими от архитектуры.

Талантливым людям, способным на настоящее творчество в своей области, было очень трудно, — им ничего не давали делать самостоятельно, их интересные идеи оставались невостребованными, им постоянно связывали руки разного рода директивы, указания. Но как настоящие художники они искали

выход для творческого самовыражения. И нашли его в другом — в свободное время организовали самодеятельный ансамбль «Кохинор» и «Рейсшинка» при Доме архитектора. Участие в этом сатирическом ансамбле было своего рода отдушиной для многих одаренных людей. Они сами писали тексты, сами отбирали музыку, сами исполняли. В исполнителях недостатка не было. Руководителем и дирижером стал Игорь Покровский, среди участников ансамбля, конечно же, оказалась Киса Лебедева со своим хорошим голосом. Пела в ансамбле и Дина Василевская, очень способный архитектор.

В их программах всегда было много музыки — классической, народной, эстрадной, — отрывки из которой интересно компоновались, подавались в таком сочетании с остроумнейшими текстами на злобу дня, с таким юмором, что на концертах ансамбля хохот в зале Дома архитектора не прекращался. Например, используя популярную в те годы мелодию детской песни «Цып-цып, мои цыплятки», архитекторы высмеивали недостатки нашего тогдашнего строительства:

Тип-тип, типовая,
Эта песня непростая…
Балки — типовые, гнутые, кривые,
Стены — типовые, толстые, косые…

На мотив народной песни «Ах, вы, сени» звучало:

Ах, вы, сени, мои сени,
Сени новые мои,
Два пятнадцать высотою,
Метр десять ширины…

Это было тогда всем более чем понятно — полстраны жило в квартирках-клетушках, где негде было повернуться.

В репертуаре «Кохинора» было много шуточных «та-раторий» (по созвучию со словом оратория) — и «Синтетическая, академическая, интимно-монументальная», и божественная ахинея-таратория «Сон разума в летнюю ночь», и вокально-документальная панорама-таратория «Лошадиное озеро»… Всех их невозможно назвать в этой книге. Сочинили они и очень остроумный номер для «околоратурного сопрано», который исполняла Киса Лебедева и который был рассчитан на ее высокий голос… И всегда слушатели поражались неиссякаемому юмору, особой наблюдательности, с которой архитекторы подмечали все

нелепости нашей тогдашней жизни.

Высмеивая ненормальное положение в строительстве, участники «Кохинора» придумали веселую и острую миниатюру, взяв за основу мелодию и содержание популярной песни из репертуара Леонида Утесова, где есть такие слова: «Брестская улица по городу идет, значит, нам туда дорога…» (Выбор песни, конечно, не случаен, поскольку тут было удивительное совпадение: для архитекторов Москвы Брестская улица — «дом родной», на ней расположены мастерские «Моспроекта».) Они пели ее на свои, «архитектурные» слова:

Ма-ло-э-тажное строительство идет,
Значит, нам туда дорога…

И двигались в одну сторону. Потом шел куплет о другом виде строительства, многоэтажном, — и все двигались в противоположную сторону. Затем был куплет еще об одном виде — и опять другое направление. В результате все находившиеся на сцене сталкивались лбами, поскольку не знали, где же она, эта правильная дорога, в какую сторону надо «двигаться» архитектуре.

Актуальность этой миниатюры была понятна каждому в зале — все это было такое наболевшее, что и объяснять ничего не приходилось. Работая в «Моспроекте», участники ансамбля проектировали здания не только для столицы, но и для других регионов и были в курсе всех тогдашних архитектурных метаний. То были указания сосредоточиться только на малоэтажном жилищном строительстве — возводить одни лишь печально знаменитые теперь пятиэтажки (которые в народе прозвали «хрущобами»), чтобы сэкономить средства на лифтах. Но при этом почему-то никто не задумывался, что нерационально используется самое дорогое — земля, что города разрастаются вширь и нужны дополнительные затраты на инженерные коммуникации. Потом появлялись директивы строить только многоэтажные здания, потом главным направлением оказывалось еще что-нибудь. И всегда с какими-то перегибами, всегда с крайностями. Об архитектуре зданий, о красоте городов никто и не задумывался. Вот и имеем, что имеем.

Удивляться тут нечему — архитектурой (как, впрочем, и многими другими областями человеческой деятельности) пытались руководить не профессионалы, а «знатоки», чьи познания в этом виде творчества «увеличивались» в зависимости от высоты занимаемого поста. У нас ведь каждый большой чин разбирается сразу и в ирригации, и в космосе, и в плетении

кружев. Универсалы да и только (чего стоил химик во главе всей культуры огромной страны). Куда до них титанам Ренессанса с их всеобъемлющей одаренностью…

Мои друзья-архитекторы, участвуя в созданном ими ансамбле, творчеством такого рода как бы «подпитывали» свой профессиональный тонус, а всем, кто приходил на их выступления, поднимали настроение. Когда мне удавалось приходить на их концерты, я всегда шла за кулисы и видела, какие у них в те минуты были одухотворенные и счастливые лица.

Они тоже не забывали своих бывших однокашников. Когда отмечалось столетие нашей альма матер, ансамбль «Кохинор» приветствовал Архитектурный институт целой одой, которую исполнил на юбилейном вечере. Упоминались в ней и те выпускники, которые «ушли» из архитектуры и посвятили себя другому виду творчества, в частности, я и наш знаменитый поэт Андрей Вознесенский:

Много деятелей славных
Вышло в мир из этих стен:
Говорят, тут воспитали
Из Архиповой — Кармен.
Вознесенский стал поэтом —
Рукоплещет мир ему…

Участники ансамбля, воспринимая жизнь и с юмором, и с горькой иронией, давали выход тому, что их давило. Они не ограничивались лишь «уколами» тех, кто имел отношение (точнее, мешал) к архитектуре, — они «замахивались» и на обобщения: как «у природы нет плохой погоды», так и

У начальства нет плохих решений,
Каждое решенье — благодать.
Преодолевая отвращенье,
Нужно благодарно принимать…

Естественно, что такие «метеонаблюдения» архитекторов некоторым явно были не по душе. Они почувствовали это достаточно рано.

В Москве уже знали об ансамбле «Кохинор» и «Рейсшинка», на их выступления в Доме архитектора старались попасть многие. По мере роста популярности они стали выступать в других творческих клубах — в Доме ученых, в Доме актера (ВТО)… Их

даже стали приглашать на разного рода праздничные концерты, которые транслировало радио или телевидение. Но остроумные сатирические номера, бившие не в бровь, а в глаз, вызывали кое у кого неприятие (мягко говоря). И меры были приняты: именно тогда, когда «Кохинор» выходил на сцену, трансляцию на всю страну почему-то прерывали — якобы концерт не укладывался в рамки эфира. А когда концерт давался в записи, то именно выступления архитекторов почему-то было вырезано… Так их известность искусственно ограничивали только аудиторией, заполнявшей залы творческих организаций. Широкой публике о «Кохиноре» знать не полагалось. Как у чеховского героя — «как бы чего не вышло».

С этим «как бы чего» мне пришлось столкнуться на моем юбилейном вечере в 1985 году. Среди тех, кто пришел поздравить меня с 30-летием моей сценической деятельности (вечер проходил в Большом театре), были и мои друзья из «Кохинора», специально подготовившие к этому дню остроумное поздравление. Я знала, что они стоят за кулисами и ждала их выхода с особым интересом, поскольку всегда восхищалась их неиссякаемым юмором. И вот я жду их, жду, а они все не появляются. Так и не вышли на сцену. Вернее, их не выпустил тогдашний директор Большого театра — решил подстраховаться, струсил («как бы чего не вышло»). На мой недоуменный вопрос он привел «убийственный» (а проще говоря — глупейший!) аргумент: «Они бы не поместились на сцене…» Ну что тут скажешь?! На маленьких сценах они помещались, а на колоссальной сцене Большого — нет! Бог с ним, с директором. Где он теперь?.. И кто он теперь?.. А «Кохинор» существует и по сей день — вот уже более сорока лет. И руководит им по-прежнему Игорь Покровский. Недавно мы отмечали его 70-летие… Как идет время…

С годами состав ансамбля менялся: кто уезжал, кто уходил из жизни. Но костяк остается все тот же — те, кто стоял у его истоков. И среди них моя дорогая Киса Лебедева, все такая же неугомонная, энергичная, голосистая. Только теперь у нее добавилось других забот. Недавно звоню ей: «Ну, как ты там?» — «Воюю». — «С кем?» — «С мальчишками!» (Это ее внуки-сорванцы.) — «Из-за чего?» — «Не могу слышать, как они разговаривают! Они же испортили нормальный русский язык! Говорят на каком-то сленге!..» Она все такая же, моя милая Киса.

И они все такие же — мои дорогие друзья, мои подруги милые…

Учителя жизни

Чтобы стать профессиональной певицей мне пришлось окончить… Московский архитектурный институт. В этом утверждении нет ничего парадоксального — о творческой атмосфере, царившей в мое время в этом учебном заведении, об уровне культуры и эрудиции профессуры, о духовных потребностях и широком круге интересов тогдашних студентов института я уже немного рассказала в предыдущей главе.

Нас учили мастерству профессора, которые относились к архитектуре как к высокому искусству, поскольку знали, что она на Руси традиционно входила в число «трех знатнейших художеств» (именно так написано на фасаде здания Академии художеств в Петербурге) — живописи, ваяния, зодчества. Соответственным было и отношение к ней (с сожалением приходится говорить об этом в прошедшем времени).

Поэтому наши педагоги, люди «старой школы», старались, чтобы молодое поколение архитекторов получало не только всестороннее профессиональное образование, — они всячески способствовали тому, чтобы мы расширяли свой общекультурный кругозор, повышали уровень своих духовных и эстетических запросов. Они стремились подготовить из нас не просто архитекторов-строителей, а художников, зодчих-творцов.

А учиться нам было у кого. Среди тогдашних наших кумиров был знаменитый Иван Владиславович Жолтовский — метр, наставник, почти архитектурный бог. Выдающийся зодчий, образованнейший человек, он был большим любителем музыки, поклонником хорошего пения, особенно итальянского «бель канто».

Он блестяще знал итальянское искусство — еще со времен своей молодости, когда неоднократно ездил в Италию изучать архитектуру, живопись, историю культуры. Его женой была Ольга Федоровна Аренская (она носила фамилию своего первого мужа — сына композитора А. С. Аренского), очень приятная женщина, чьи аристократические манеры меня просто покорили, когда я познакомилась с ней.

Ольга Федоровна была пианисткой: она окончила Московскую консерваторию. Вместе с ней училась (в классе замечательного пианиста К. Н. Игумнова) Надежда Матвеевна Малышева. Будучи подругой Ольги Федоровны, Надежда Матвеевна подружилась впоследствии и с И. В. Жолтовским. Они часто разговаривали о столь любимой Иваном Владиславовичем Италии, о богатейшей культуре этой страны, об искусстве

знаменитого итальянского «бель канто», которым Надежда Матвеевна очень интересовалась, много читала.

Именно И. В. Жолтовский предложил Надежде Матвеевне организовать в Архитектурном институте вокальный кружок, зная, что там есть немало музыкально подготовленных студентов, среди которых наверняка кто-то имеет голос и захочет заниматься с ней. Она согласилась, тем более что это совпадало с ее давним желанием заниматься с певцами, чтобы осуществить те педагогические замыслы, которые у нее зрели давно.

Необходимо рассказать о том, что предшествовало появлению в нашем институте Надежды Матвеевны Малышевой. Она была хорошей пианисткой, и когда в 1920-х годах К. С. Станиславский организовал оперную студию, Надежда Матвеевна получила от него приглашение на работу концертмейстером. В этой студии Н. М. Малышева имела возможность наблюдать непосредственно, как Константин Сергеевич работает с певцами, и со временем усвоила систему и методику великого режиссера. Хотя Надежда Матвеевна сама не обладала певческим голосом, но, будучи профессиональным музыкантом, все более убеждалась в том, что может и знает, как надо использовать полученный ею в студии опыт в собственной практике при работе с вокалистами. (Впоследствии жизнь подтвердила, что Н. М. Малышева была не только замечательным педагогом-практиком, но и теоретиком певческого искусства. Она написала книгу «О пении», выпущенную в 1988 году издательством «Советский композитор». Предисловие к книге попросили написать ее ученицу И. К. Архипову, то есть меня.)

В какой-то мере о молодой Надежде Матвеевне, о ее характере, о ее отношении к жизни говорит очень добрая надпись К. С. Станиславского на его портрете, который он подарил своему молодому коллеге: «Милой и экспансивной Надежде Матвеевне Малышевой. Трепещущей, волнующейся или бесконечно радующейся… Не растрачивайте капиталы, учитесь жить экономнее, на проценты. В искусстве нужнее выдержка даже в минуты высших увлечений или отчаяния. Выдержка при Вашей изумительной трудоспособности сделает многое. Сердечно преданный К. Станиславский. 12 ноября 1922 г.»

В молодости Надежда Матвеевна была горячей поклонницей пения Шаляпина и бегала с друзьями на все его концерты. В музыкальных кругах и в среде деятелей культуры ее знали не только как прекрасную пианистку — прежде всего она была очень привлекательной женщиной, большой умницей и производила на своих современников самое приятное впечатление. Под ее очарование попал и сам Шаляпин, но, как вспоминала Надежда

Матвеевна, она не отвечала взаимностью избалованному женским вниманием великому певцу. Тем не менее он впоследствии прислал ей, уже из Парижа, свою фотографию с надписью: «Шлю Вам горячий привет, милая Надежда Матвеевна. Федор Шаляпин. Париж. 1925 г.»

Надежда Матвеевна много концертировала, потом стала работать в музыкальном училище при Московской консерватории как концертмейстер. Но там у нее возникли сложности с педагогом вокального класса. Во время занятий со студентами Надежда Матвеевна делала очень точные замечания и давала им советы, причем такие, которые обычно не входят в функции просто концертмейстеров. И вот вскоре благодаря ее помощи молодые певцы стали делать заметные успехи. Но как это нередко случается, нашлись «доброжелатели», которые «нашептали» педагогу, что успехи его студентов являются заслугами не его, а концертмейстера. Увидев в этом «покушение» на свой «профессорский» авторитет, педагог вокального класса сделал так, что Надежда Матвеевна была вынуждена уйти из училища. Имея мужа, она могла бы и не работать, но ей очень хотелось продолжать заниматься с певцами, тем более что она уже убедилась, что у нее все получится. Ей хотелось иметь свой собственный класс, чтобы самостоятельно работать и без помех применять на практике свои педагогические и художественные принципы.

Именно тогда — это был 1946 год — Иван Владиславович Жолтовский и предложил Надежде Матвеевне организовать и вести вокальный кружок в Архитектурном институте. Повесили в вестибюле объявление о приеме, на которое откликнулось человек сорок. Были среди них и мы с Кисой Лебедевой. Предварительно прослушав каждого, Надежда Матвеевна оставила сначала четырнадцать, а потом отсеяла еще нескольких человек. Как вспоминала она сама, среди пришедших на прослушивание были люди с разными голосами, но ее больше всего интересовала музыкальность будущих учеников.

Когда очередь дошла до меня, Надежда Матвеевна, внимательно прислушиваясь к моему пению, как-то по-особому глядела на меня, а потом сказала что-то хорошее о моем голосе. И спросила, занималась ли я вокалом прежде. «Да, в секторе студенческой практики Московской консерватории». Как мне показалось, Надежду Матвеевну это не очень обрадовало: видимо, ей хотелось начать заниматься со мной, как говорится, «с нуля», чтобы мои предварительные знания о каких-то приемах пения не мешали нам в предстоящих занятиях. Опасения Надежды Матвеевны были оправданы, хотя она и не знала, что к тому

времени у меня в голове была своеобразная мешанина из разных, мало понятных даже мне самой сведений о вокальной технике, которые я успела вынести из моих уроков в секторе практики.

Об этом эпизоде моей жизни следует рассказать особо, так как это пример того, как поспешный вывод о возможностях человека бывает далек от действительности. В Московской консерватории студенты-старшекурсники имеют возможность пробовать себя в педагогике — заниматься по своей специальности со всеми желающими. В этот сектор студенческой практики меня уговорила пойти все та же неугомонная Киса Лебедева. Я «досталась» студентке-вокалистке Рае Лосевой, которая училась у профессора Н. И. Сперанского. У нее был очень хороший голос, но пока не было ясного представления о вокальной педагогике: в основном она пыталась мне все объяснять на примере своего голоса или тех произведений, которые исполняла сама. Но Рая относилась к нашим занятиям добросовестно, и поначалу все шло вроде бы нормально.

Однажды она привела меня к своему профессору, чтобы показать результаты работы со мной. Когда я начала петь, он вышел из другой комнаты, где тогда находился, и удивленно спросил: «Это кто поет?» Рая, растерявшись, не зная, что именно имел в виду Н. И. Сперанский, показала на меня: «Она поет». Профессор одобрил: «Хорошо». Тогда Рая с гордостью сообщила: «Это моя ученица».

Но потом, когда надо было петь на экзамене, я не смогла ее порадовать. На занятиях она так много говорила о каких-то приемах, которые никак не согласовывались с привычным мне пением и были мне чужды, так непонятно говорила о дыхании, что я совсем запуталась. Я так волновалась, так была скована на экзамене, что ничего не могла показать. После этого Рая Лосева сказала моей маме: «Что ж делать? Ира музыкальная девочка, но петь она не может». Конечно, маме было неприятно услышать такое, а я вообще разуверилась в своих вокальных возможностях.

Веру в себя возродила во мне Надежда Матвеевна Малышева. Именно с момента нашей встречи я отсчитываю свою биографию певицы. В вокальном кружке Архитектурного института я усвоила основные приемы правильной постановки голоса, именно там сформировался мой певческий аппарат. И именно Надежде Матвеевне я обязана тем, чего достигла.

Наши занятия сразу пошли успешно. Позже она призналась, что ей нравилась моя природная музыкальность, а для меня ходить в вокальный кружок стало истинным удовольствием. На ее уроках все было понятно: Надежда Матвеевна точно и образно объясняла те «физические» приемы, которые можно было

использовать в пении, а результаты их применения сразу становились очевидными. Я интуитивно ощущала и воспринимала то, чему меня учила Надежда Матвеевна. Эта умная простота была так непохожа на те мудрствования, которыми меня пичкала Рая Лосева. Надежда Матвеевна часто повторяла, что у певца внутри собор и нужно чувствовать это куполообразное пространство внутри себя, а главное — научиться владеть его движениями и изменениями формы. Ее основным требованием было — спокойная куполообразная гортань, которой надо научиться управлять. Если купол неподатлив, певцу не добиться ровного и наполненного звуковедения.

Интересно, что в отличие от моей первой, консерваторской преподавательницы Надежда Матвеевна не занималась со мной дыханием — оно для нее было как бы на втором плане. Не гналась она и за диапазоном, часто приводя слова одного из крупных мастеров прошлого: «Старость не погубила столько голосов, как не вовремя взятые верхи».

Наши занятия были наполнены смыслом. Параллельно с освоением основ вокальной техники Надежда Матвеевна занималась со мной тем, что называется «постижением тайн исполнительства». Здесь она в полной мере могла применить систему Станиславского, анализируя музыкально-драматическое содержание выбранных произведений, шаг за шагом подводя меня к желаемому итогу.

Мы много говорили о традициях русской вокальной школы, о литературе, о поэзии, которую Надежда Матвеевна знала хорошо, особенно Пушкина, Лермонтова. Знала она и историю создания тех произведений, которые я учила на занятиях. Каждое произведение мы рассматривали как единство музыки и слова, в котором не было ничего случайного, ничего второстепенного. Она требовала не простого, пускай и правильного воспроизведения музыкального и поэтического текста, а осмысленной, до конца прочувствованной трактовки, понимания того, что исполняешь.

Общаясь с таким высококультурным и эрудированным человеком, как Надежда Матвеевна, я постепенно училась вникать в замысел композитора, не случайно избравшего для своего творения тот или иной поэтический текст. Знание истории создания выбранного нами романса, судьбы его автора, судеб героев, упоминаемых в нем, помогало мне осмысленно расставлять эмоциональные ударения. Это всегда происходит в зависимости от индивидуального восприятия, особенностей образного мышления певца, и потому каждый исполнитель один и тот же романс, арию, песню поет по-своему, окрашивая произведение своими чувствами.

Нередко приходится слышать, как молодые певцы, не утруждая себя глубинным осмыслением содержания произведения (или просто не понимая его), идут по пути внешнего подражания какому-нибудь, пусть и очень хорошему исполнителю — они как бы примеряют чужую одежду на себя. Результат бывает печальный — появляются бездушные, не пропущенные через сердце исполнительские трафареты, хотя певцы и используют уже апробированные интонации, эмоциональные акценты.

Еще хуже, когда певцы для исполнения выбирают произведения ради их красоты, ради нескольких эффектных нот — в ущерб содержанию. А ведь романсы, написанные на настоящие стихи, — это полноценные драматические произведения, пусть и небольшие. Их мало спеть — их надо сыграть. К примеру, в удивительном по эмоциональной насыщенности романсе Чайковского «День ли царит» исполнители порой «уходят» в детали поэтического текста, забывая за этим, что романс этот — восторженный гимн всеохватывающей любви: «Все, все, все о тебе!» И петь его надо на едином эмоциональном порыве.

Надежда Матвеевна с самого начала подводила меня к правильной трактовке произведений, учила чувствовать форму, разъясняла подтекст, подсказывала, с помощью каких приемов можно добиться высокого художественного результата. В нашем кружке все оценивалось по самым высоким меркам настоящего искусства. Мой репертуар быстро увеличивался, Надежда Матвеевна была мною довольна, но при этом скупа на похвалы. Поэтому для меня было большой радостью узнать, что она сказала обо мне: «С Ирой можно говорить на одном языке, языке Шаляпина и Станиславского!»

Через несколько месяцев в Красном зале института состоялся первый концерт вокального кружка — своего рода «отчет о проделанной работе». Надо сказать, что такие концерты устраивали и другие кружки, в частности, драматический. Зрителей на таких наших вечерах всегда было много: кроме любителей и знатоков хорошей музыки, которая в институте пользовалась большим уважением, среди профессоров и студентов имелось немало заядлых театралов, настоящих ценителей литературы, особенно поэзии.

Мои подруги, узнав, что я собираюсь выступать на сцене нашего институтского Красного зала, принялись усиленно уговаривать меня не делать этого: конечно же, они все еще помнили, как я «пустила петуха» в Ташкенте на студенческом вечере. Они очень волновались за меня, им было страшно, что я

снова выступлю неудачно. Но я теперь была другая — ко мне пришла уверенность в себе, в свои вокальные возможности, я уже знала, что надо делать. Кроме того, я была хорошо подготовлена Надеждой Матвеевной: собиралась петь то, что было мне по силам. Тем не менее тоже волновалась — сценического опыта у меня не было.

Когда я вышла на сцену Красного зала, то, конечно же, увидела своих подруг — они сидели в пятом-шестом ряду как-то съежившись, очевидно, в ожидании чего-то страшного. У меня было такое ощущение, что они вот-вот сползут со своих стульев вниз, на пол — от переживаний за меня. Но эти же мои подруги, готовые от страха за меня спрятаться за стульями, по мере того как я пела, прямо на глазах выпрямлялись, а потом, поднявшись с мест, громче всех аплодировали и кричали — так они радовались и гордились. Как это было трогательно…

На концерте я пела несколько вещей и среди них серенаду Брага. Мне аккомпанировала Надежда Матвеевна, а партию скрипки исполняла студентка нашего института, которая училась со мной на одном курсе, Оля Ташкина. Красивая мелодия этой серенады (и, надеюсь, наше исполнение — тоже) очень понравилась слушателям. После того вечера я вдруг «прославилась» — пока в масштабах своего института… (Не гак давно я пела эту красивую серенаду Брага, которая вот уже более сорока лет сохраняется в моем репертуаре, в Музее-усадьбе А. П. Чехова в Мелихово. Выбор ее был не случаен: в его рассказе «Черный монах» упоминается это музыкальное произведение. Исполняла я ее и буквально накануне сдачи этой книги в издательство — на знаменитых «Декабрьских вечерах» в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.)

Такие вечера-концерты были регулярными. Надежда Матвеевна не только хотела показать зрителям, а главное, нам самим результаты занятий, но и расширить наш репертуар, постепенно накапливать сценический опыт. Наши концерты становились тематическими: то мы пели романсы на стихи Пушкина, то устраивали вечер старинного русского романса, то посвящали концерт исполнению оперных арий и даже целых сцен.

После таких наших вокальных вечеров начались разговоры в институте, за меня же после первого моего выступления многие стали «болеть», даже считали, что они должны так устроить мою судьбу, чтобы голос не пропадал зря. Занятия, которые вела в вокальном кружке Надежда Матвеевна, интересовали и Ивана Владиславовича Жолтовского. И хотя он не ходил на наши студенческие вечера, но каждый раз, встречая Н. М. Малышеву, интересовался успехами ее учеников. Она же говорила ему с

увлечением о наших занятиях, рассказала, что нашла студентку, у которой хороший голос. Мне передали, что она сказала: «Ее голос, — как душистая фиалка…» Иван Владиславович узнал обо мне не только от Надежды Матвеевны — до него, конечно же, доходили слухи о том, что в институте есть студентка, о выступлениях которой на концертах в Красном зале много говорят. Теперь, встречаясь с Надеждой Матвеевной, он всегда справлялся обо мне: «Ну, как там наша примадонна?» Это можно было принимать как шутку, можно было относиться к этому с иронией. Но вышло так, что это полушутливое-полусерьезное «звание» мне удалось впоследствии подтвердить…

Начав заниматься с Надеждой Матвеевной Малышевой, я познакомилась и с ее мужем — известным ученым-филологом, академиком В. В. Виноградовым. Потом я узнала и о его непростой судьбе.

В 1918 году молодой талантливый ученый Виктор Виноградов (ему тогда шел всего 23-й год) по рекомендации своего учителя академика А. А. Шахматова был оставлен в Петербургском (тогда Петроградском) университете и стал готовиться к получению профессорского звания. Его научные интересы были очень обширны, они охватывали разные филологические дисциплины — от древнеславянского до современного русского языка. Виктор Владимирович занимался изучением северорусских говоров, языка русской литературы: исследовал стиль и язык Пушкина, Толстого, Достоевского, других писателей… Участвовал он и в создании широко известного каждому грамотному человеку «Толкового словаря русского языка» (под редакцией Д. Н. Ушакова).

В конце 20-х — начале 30-х годов, когда начались гонения на видных ученых, В. В. Виноградов, как человек умный (и остроумнейший), широко и оригинально мыслящий, имевший и в науке и в жизни независимые взгляды, просто не мог не привлечь к себе внимания тогдашних властителей-недоучек. Сначала он испытал всю горечь замалчивания своих научных трудов, а потом произошло то, что в те годы случалось со многими: в начале 1934 года В. В. Виноградов был арестован.

Среди тех, кого арестовали вместе с Виктором Владимировичем, были не только ученые-лингвисты, входившие в элиту нашей отечественной филологической науки, но и этнографы, искусствоведы… ОГПУ начало «раскручивать» сфальсифицированное дело о создании контрреволюционной Российской национальной партии. На допросах В. В. Виноградову среди прочего было предъявлено обвинение в… шпионаже.

(Ничего нелепее не могли придумать! Виктор Владимирович — и вдруг контрреволюционер и шпион! Надо было знать этого человека!) Естественно, с подобными обвинениями он не согласился. Тем не менее ему грозила печально известная в те страшные 30-е годы статья 58 УК — «измена Родине», со всеми вытекающими отсюда последствиями.

К счастью, нашлись «в верхах» и просвещенные люди, знавшие цену выдающемуся ученому и понимавшие, что ему грозит: как могли они старались спасти его от неминуемой гибели. Главный редактор тогдашнего издательства «Энциклопедия» Н. Л. Мещеряков, в свое время принимавший участие в революционных событиях, с мнением которого, очевидно, считались, прилагал усилия, чтобы «отхлопотать» (слово Надежды Матвеевны) для Виноградова «всего лишь» ссылку, заменить ею или лагерь, или самое страшное. Он высоко ценил Виктора Владимировича как ученого и его вклад в работу над созданием «Толкового словаря русского языка» и надеялся, что тот сможет в ссылке продолжить, по возможности, заниматься наукой.

Весной 1934 года В. В. Виноградов был сослан в Вятку (потом это стал город Киров), где прожил два года. Впоследствии ему разрешили поселиться лишь в небольшом подмосковном Можайске, так что в столицу к семье Виктор Владимирович мог приезжать ненадолго да и то нелегально. Жить в Москве он смог перед самой войной, но сразу после ее начала был снова выслан в Тобольск, поскольку считался «неблагонадежным» из-за судимости. Разрешили ему вернуться в Москву только в 1943 году…

Все эти бесконечные переезды не по своей воле, бытовая неустроенность, казалось бы, не могли способствовать нормальной работе ученого. Но именно 30—40-е годы, хотя и были самым тяжелым периодом его жизни, оказались для Виноградова на редкость плодотворными. В эти годы им было написано немало научных трудов, впоследствии принесших ему заслуженную славу. Его работоспособность поражала даже его близких. После ареста, находясь в камере на Лубянке, Виктор Владимирович и там не прекращал своих научных занятий. Когда его сослали в Вятку, он в письмах просил жену присылать ему как можно больше книг, необходимых для работы, которой он не прекращал ни на один день. Надежда Матвеевна старалась исполнять все просьбы мужа, а когда получала возможность навещать его в ссылке, то везла с собой целые кипы книг. В своих воспоминаниях (неопубликованных) она описывает, как Виктор Владимирович, совсем не умея отдыхать, сразу же по приезде в

санаторий (это было уже в годы его полного признания) опять садился за стол и продолжал работать.

О том, в каких условиях ему приходилось заниматься наукой в ссылке, говорят его письма жене. С самого момента знакомства началась их переписка (они встретились в середине 1920-х годов). Это потрясающий документ, характеризующий масштаб личности этих истинно русских интеллигентов, удивительный стиль отношений — они всю жизнь уважительно обращались друг к другу на «вы»! Особенно интенсивной была переписка, когда Виктор Владимирович жил в Ленинграде и работал там в университете и в Институте истории искусств, а Надежда Матвеевна жила в родной ей Москве, куда Виноградов переехал лишь в конце 20-х годов. Так же много — иногда по три письма в день — Виктор Владимирович писал жене из Вятки, рассказывая о своей жизни в ссылке, делясь творческими планами, обращаясь с просьбами о присылке книг или интересуясь судьбой своих научных публикаций. В письме от 30 мая 1934 года он пишет ей о работе над «Толковым словарем»: «…Сегодня я освободился на время от словаря, сделал свой майский урок (или оброк): кончил букву «Т» и отослал Ушакову. Завтра я начинаю писать главу о стиле «Повестей Белкина» («Стиль Пушкина»)…»

Научные занятия В. В. Виноградова в ссылке контролировались местными органами ОГПУ, которые порой «изымали» у ученого его рукописи (явно для проверки на предмет «благонадежности» их содержания), которые потом приходилось «вызволять», пройдя через малоприятные процедуры встреч с чекистами. 22 ноября 1935 года Виктор Владимирович писал Надежде Матвеевне:

«Дорогая моя! Я уже писал Вам, что был вчера вызываем, после двухчасового ожидания (т. е. через 2 часа после назначенного срока) был принят, имел короткий малосодержательный (мне показалось, полуиронический) разговор и получил обещание, что сегодня к 5 часам рукописи мне будут возвращены на дом. Итак, я могу теперь заниматься, как раньше. Мне кажется, что самым крупным фактом моей теперешней жизни является вопрос о судьбе моего «Русского языка». Поэтому пишите мне, если до Вас будут доходить какие-нибудь сведения о движении моей книги. Сейчас моя задача наверстать потерянные две недели и состроить статью о языке «Войны и мира». Во время вчерашнего ожидания мне пришла еще одна мысль о Толстом. Сегодня попытаюсь ее изложить. К концу ожидания (я сидел в шубе, в коридоре, на стуле, а стул стоит около калорифера) у меня очень разболелась голова. Но потом я напряг усилия и немножко освободился от боли и связанного с

ней приступа тошноты. Сейчас сажусь писать о Толстом…»[1]

Вот таким был этот человек! Даже в ожидании «малосодержательного» разговора с работником ОГПУ, в душном помещении, где его явно сознательно «выдерживают», опаздывая с приемом на два часа, ученый занят мыслями не о судьбе своей персоны, а о том, что обязан написать, — он думает о долге ученого, о том деле, к которому он призван своим талантом…

В середине 1940-х годов в жизни В. В. Виноградова произошли изменения к лучшему. Его труды получили наконец должную оценку и признание. В 1946 году его избрали действительным членом Академии наук СССР. Академик В. В. Виноградов фактически был создателем Института русского языка АН СССР, который теперь по праву носит его имя. Виктор Владимирович получил широкое признание и за рубежом: он был иностранным членом Академий наук Болгарии, Польши, Сербии, Дании, Румынии, его избрали почетным доктором Будапештского и Карлова университетов… Ученый совет МГУ присудил В. В. Виноградову первую премию им. М. В. Ломоносова. Был он лауреатом и других премий…

Я часто бывала в доме Надежды Матвеевны и Виктора Владимировича. Сначала они жили в коммунальной квартире в Большом Афанасьевском переулке, потом переехали в квартиру на первом этаже в Дурновском переулке на Собачьей площадке (я уже рассказывала об этом доме). Я помню их просторную комнату в Большом Афанасьевском — она была вся сверху донизу заполнена книгами. Они лежали и на рояле, и под ним, и на диване, и около него… Это было жилище высококультурных, высокодуховных, старых (в смысле «прежних») русских интеллигентов. Настоящих!

Мне очень нравились взаимоотношения между ними. Если к Надежде Матвеевне кто-нибудь приходил, например ученица, то открывать дверь на звонок шла не только она, но и следом за ней Виктор Владимирович. Он встречал всех приветливо, здоровался, приглашал войти. Я уже упоминала, что Надежда Матвеевна и Виктор Владимирович всегда называли друг друга на «вы». (Так же уважительно относились друг к другу и наш знаменитый кинорежиссер Г. В. Александров и его жена Л. П. Орлова, которая была знакома с Надеждой Матвеевной: имея певческий голос, Любовь Петровна занималась у Н. М. Малышевой.) Любимым обращением Виктора Владимировича к жене было слово «мила-шеньки» (именно в форме множественного числа). Редко, когда он был уж очень чем-то недоволен, то говорил строго «милаша». Как и все живые люди, они расстраивались, могли быть раздражены, но и тогда форма обращения друг к другу оставалась

предельно уважительной. И все это при том, что Виктор Владимирович отличался на редкость острый языком (его замечания порой были такими едкими, такими саркастичными, что многие их побаивались).

Как-то один из сотрудников университета рассказал мне с юмором, что ему привелось услышать, как Виктор Владимирович сказал иронично своей жене: «Я бы вас бросил, если бы не ваш идиотизм!» Нет, в его устах это не было грубым словом. Под «идиотизмом» он подразумевал невероятную доверчивость Надежды Матвеевны, доходившую порой до наивности, а также ее необыкновенную сердобольность, доброту: она всегда кого-то жалела, кому-то помогала, вечно возилась с брошенными собаками, кошками — не могла пройти мимо чужой беды.

Однажды в Англии академика Виноградова вместе с женой пригласили в гости к какому-то лорду. Когда пришло время прощаться с хозяевами, Надежда Матвеевна вдруг увидела в окне муху, бившуюся о стекло. Конечно, она должна была выпустить ее на волю. Подойдя к окну, она поймала муху и зажала ее в правом кулачке. По этикету при прощании положено подавать правую руку, но именно она-то и была у Надежды Матвеевны занята. Важному лорду пришлось довольствоваться левой рукой своей гостьи. Когда они вышли, Виктор Владимирович сказал жене: «Что же это вы, милашеньки, устроили с этой своей мухой?.. Не могли как следует попрощаться!» На что Надежда Матвеевна, учитывая состояние мужа после, очевидно, обильного обеда, ответила ему потрясающе остроумно: «Я с мухой, а вы — под мухой!»

Когда я познакомилась с Виктором Владимировичем, он работал над интереснейшей книгой «История слов» (конечно, не только над ней, но мне запомнилось именно эта его работа, поскольку он много рассказывал о ней). При жизни ученого книгу издать не успели. И вот через 25 лет после его смерти, благодаря настойчивости и хлопотам их приемной дочери Виктории Михайловны Мальцевой книга увидела свет. Теперь купить ее непросто, что свидетельствует о ее необходимости (и не только для филологов).

Надежда Матвеевна Малышева и Виктор Владимирович Виноградов до конца своих дней оставались честными, открытыми людьми, говорили то, что думали, — у них не было двойных стандартов морали и поведения. После смерти мужа, с которым ей привелось разделить все радости и горести, Надежда Матвеевна прожила более 20 лет. Она сама иронизировала на этот счет: «Такое долголетие не подобает добропорядочной жене». Когда на доме, где в последние годы (с 1964 по 1969) жил

академик В. В. Виноградов (это в Калашном переулке), была установлена мемориальная доска, его «добропорядочная жена» заметила с горькой иронией: «Не похож. Но будет похож через сто лет». То есть тогда, когда уже не будет никого из тех, кто знал Виктора Владимировича при его жизни.

Она считала своим долгом, чтобы труды академика В. В. Виноградова были изданы в максимально полном объеме — а это более 1000 авторских листов. И сделала немало, чтобы это осуществить. Кроме того, в дар Академии наук (в Пушкинский Дом в Петербурге) Надежда Матвеевна передала богатейшую библиотеку Виктора Владимировича и обстановку его кабинета из их последней квартиры вместе с ценными картинами, которые висели там. Незадолго до своей кончины, дав наконец-то согласие на публикацию писем Виктора Владимировича к ней (свои письма к нему она сожгла), Надежда Матвеевна сказала: «Пусть те, кто будут жить после нас, узнают, какими мы были на самом деле».

Какими же они были? Надеюсь, что в этой небольшой главе мне хоть в малой степени удалось рассказать об этих удивительных людях, личностях, с которыми мне посчастливилось встретиться в своей жизни. Да, это счастье, что я была знакома с ними. Находиться в течение многих лет рядом с такими людьми и не испытать на себе их благотворного влияния было невозможно.

Виктор Владимирович и Надежда Матвеевна сыграли большую роль не только в становлении меня как человека искусства, исполнительницы классических произведений. Они исподволь воспитывали мой художественный вкус — их культура незаметно как бы входила в меня. У них были эстетические предпочтения людей, относившихся к «прежней» русской интеллигенции. Я невольно училась, глядя, как красиво оформляла Надежда Матвеевна свой дом — по мере того как они переезжали с квартиры на квартиру. Когда у них появилась возможность, они стали покупать картины, другие художественные произведения, особо предпочитая предметы искусства пушкинского времени. Видя это и я стала более внимательно приглядываться к тому, как надо создавать среду, в которой живешь, в которой приходится проводить немалую часть своего времени.

Они прививали мне вкус к старинной мебели, вообще любовь к старине, к старой, классической культуре. Поначалу внутренне я как бы противилась — все это было так странно, как-то непривычно. У меня, тогдашней, невольно возникал вопрос: «И что хорошего в какой-то там старомодной рухляди?» Но другой

реакции, другого отношения от меня тогда нельзя было и требовать — я была воспитана на других вкусах, была «продуктом» своего времени (достаточно вспомнить «Песню о тракторах», которую в детстве я пела на экзамене при поступлении в музыкальную школу). Но по мере того как я, став певицей и уже работая в театре, начала ездить с гастролями, когда быстро расширялось мое представление о мире, отношение к тому, о чем говорили со мной Виктор Владимирович и Надежда Матвеевна, становилось все более осознанным.

Выступая в разных странах, бывая в домах, куда меня приглашали мои коллеги по искусству или поклонники его, я увидела, что там не было того повального увлечения «модерном», всей этой угловатой полированной мебелью, какое началось у нас в 50-е годы и потом приняло характер обязательного стереотипа. В домах меня привлекло сочетание старинных вещей с современными. Пусть был один-два предмета старинной обстановки, но они так удачно «обыгрывались», находились в таком удачно выбранном для них месте квартиры, что смотрелись с самой выгодной стороны.

Вернувшись как-то с очередных гастролей, я взглянула на свою домашнюю обстановку уже другими глазами — и разочаровалась в ней. Я поняла, что все это безликое, стандартное, почти казарменно-среднестатистическое. И пошла в комиссионный магазин. Надо сказать, что тогда комиссионные мебельные магазины были просто забиты старыми вещами, среди которых попадались и действительно высококлассные. Это были годы, когда в нашей стране начиналось массовое жилищное строительство и многие москвичи (и не только они) уже стали переезжать из переполненных коммунальных квартир в новые дома, и старинная мебель или другие вещи, рассчитанные на просторные комнаты с высокими потолками, не то что не вписывались — они просто не помещались в малогабаритных квартирах с их комнатками-клетушками. Поэтому при новоселье немало прежней мебели выбрасывалось (основную массу ее действительно было не жалко отправить на свалку), но еще оставались и вещи высокого уровня (особенно в семьях «бывших» или их потомков), которые отвозились на продажу в специализированные магазины.

Придя в такой мебельный магазин, я поговорила с встретившим меня продавцом (или консультантом-товароведом), рассказала, кто я, что интересуюсь стариной. Он отнесся ко мне с пониманием, записал телефон и обещал дать знать, когда появится что-либо достойное внимания.

Через какое-то время он позвонил и сказал: «Вам повезло —

нам предложили очень хорошее старинное зеркало». Его продавала пожилая супружеская пара инженеров-геодезистов — очень интеллигентных людей. Они получили отдельную квартиру в новом доме и были вынуждены продать часть мебели, которая не помещалась на новом месте. Зеркало оказалось венецианского стекла в красивой раме необычной формы. Хозяева зеркала рассказали, что оно когда-то принадлежало самому Ф. И. Шаляпину, у которого они купили его, когда певец уезжал из России. Конечно же, я купила эту красивую вещь (да еще с такой удивительной историей!), причем по тогдашним временам очень недорого — всего за 120 рублей.

Второй старинной вещью, которую я купила, был «байю» — типа комода, очень красивого, из розового дерева, с мраморной доской, с бронзовыми накладками-украшениями. История его появления в магазине на Петровке была до удивления похожа на историю с покупкой зеркала — такая же пожилая чета «старых» интеллигентов, получивших новую отдельную квартиру, такая же проблема с размещением там фамильной мебели.

На этот раз я попросила поехать со мной в магазин Виктора Владимировича и Надежду Матвеевну — в качестве консультантов. Помню, как Виктор Владимирович стал спорить с продавцом, подвергая сомнению достоинства предложенной мне вещи, как продавец доказывал обратное. Пока они дискутировали, Надежда Матвеевна говорила мне: «Ира! Это не то! Это хорошо для генеральш — слишком уж эффектно». Надо сказать, что Виктор Владимирович часто подшучивал надо мной и говорил: «Ей надо выйти замуж за генерала». Я в таких случаях парировала: «Зачем мне быть генеральшей — я сама генерал». Действительно, я тогда была уже народной артисткой, имела в Большом театре соответствующее положение, да и характер мой подходил к «генеральскому». Поэтому-то Надежда Матвеевна, отговаривая меня от покупки, и сказала о «генеральшах». Но выбранная мною вещь так подходила к купленному прежде зеркалу, так мне нравилась, что я уже четко представляла, где все можно поставить. И тогда решилась: «А мне нравится! Я покупаю!»

Споры прекратились, а Надежда Матвеевна сказала: «Молодец, Ира! Если нравится — надо покупать!» Прошло много лет, но до сих пор я не жалею, что проявила тогда «генеральский» характер и купила то, что мне понравилось…

В определенном смысле своими учителями жизни я могу считать и других замечательных людей, с которыми судьбе было угодно меня познакомить. И от каждого из них — вольно или

невольно — я что-то заимствовала, чему-то училась. Было бы желание, а научиться можно многому, главное, чему? Тут уж человек выбирает сам — что подсказывает ему его ум, сердце, совесть…

Одной из таких замечательных личностей была выдающийся скульптор Вера Игнатьевна Мухина. Вместе со мной на вечернем отделении Московской консерватории училась ее невестка (жена ее сына) Наташа Замкова. Благодаря Наташе я и познакомилась с Верой Игнатьевной.

Впервые я пришла в дом Мухиной в переулке Н. Островского (на Пречистенке), когда мы с Наташей Замковой стали вместе готовиться к экзаменам в консерватории — «зубрили» историю музыки, еще какие-то предметы. Помню, как на меня произвел большое впечатление этот особняк и находившаяся при нем мастерская Веры Игнатьевны. Из вестибюля вверх поднималась большая лестница, в одном углу, при повороте на лестницу, стояла скульптура женщины-крестьянки с мощными формами — как любила это делать Мухина. Из квартиры можно было спуститься в мастерскую — застекленную, полную света, очень просторную и высокую. В то время там стоял в работе памятник П. И. Чайковскому — в натуральную величину, вылепленный тогда из глины. Через несколько лет, в 1954 году, бронзовый Чайковский был установлен перед зданием Московской консерватории, носящей его имя.

Я знала о творчестве В. И. Мухиной еще с юности, до поступления в Архитектурный институт, и она была среди моих кумиров-женщин, посвятивших себя творчеству. Мое уважение к ней возросло в студенческие годы. Мне всегда нравилась скульптура, которая близка к архитектуре, хотя со стороны и кажется, что эта работа связана с разного рода неудобствами: грязь от глины, гипсовая пыль, необходимость иметь дело с тяжелыми глыбами камня…

Когда я познакомилась с Верой Игнатьевной, мое юношеское преклонение перед ней только увеличилось. Она была очень умным, очень интересным человеком. И хотя я увлекалась музыкой, именно скульптор В. И. Мухина, а не какая-либо из певиц, перед некоторыми из которых я тоже преклонялась, была и осталась для меня идеалом Женщины-Творца. Личность такого масштаба не могла не оказывать влияния на нас, молодых.

Человека формирует окружение, и очень важно, под чье влияние ты попадаешь, на кого потом ориентируешься. Встречи с такого рода творческими людьми — это настоящие «университеты» жизни.

Петь или строить?

Несмотря на успехи в занятиях пением, в концертах нашего вокального кружка и на то, что сам Иван Владиславович Жолтовский «присвоил» мне титул институтской «примадонны», я вовсе не думала о карьере певицы, а очень серьезно готовилась к работе архитектора. В напряженной учебе, в материнских заботах (в 1947 году у меня родился сын Андрей) подошло время окончания института. Я стала работать над своим дипломным проектом.

Всем выпускникам обычно назывались темы для проектирования архитектурных сооружений в различных городах страны. Надо сказать, что студенты-дипломники нередко предлагали в своих проектах очень оригинальные, заслуживавшие интереса идеи, но тогда по разным причинам до их осуществления на практике дело не доходило. Зато потом в той или иной форме они вдруг возникали в других архитектурных проектах, подготовленных в специализированных проектных бюро и уже другими людьми — опытными архитекторами-профессионалами. Но про автора первоначальной идеи, какого-то там безвестного студента-дипломника, никто при этом не вспоминал.

Для своего диплома я выбрала не совсем обычную тему — проектирование памятника-музея в честь павших в Великой Отечественной войне в городе Ставрополе. Необычность была не в теме — прошло только три года после окончания войны и память о павших была очень свежа, а сооружение памятников в их честь было более чем актуально. Необычным было предложенное мною решение — возвести на возвышенном месте в парке, в самом центре города Ставрополя монумент в виде своеобразного пантеона. По тем временам это было ново: сразу после войны памятников-пантеонов еще никто не строил. Это потом они стали появляться в различных местах нашей страны — достаточно назвать знаменитый ансамбль на Мамаевом кургане в Волгограде или открытый совсем недавно мемориальный комплекс на Поклонной горе в Москве.

В самом городе Ставрополе я не была, но мне, как и другим дипломникам, предоставили все необходимые материалы — фотографии, планы, литературу, — поэтому я хорошо представляла то место, где предлагала установить памятник. По моему проекту он должен был стоять на Комсомольской горке — это самое возвышенное место в парке, которое я хотела увенчать какой-то вертикалью. И этой зрительной доминантой должен был

стать памятник-музей, возведенный в виде ротонды с колоннами (тогда в нашей архитектуре было сильным влияние стиля классицизма). Внутри ротонды я наметила разместить музей Славы со скульптурными изображениями героев, с выбитыми на стенах фамилиями павших. К этой ротонде должны были сходиться аллеи парка, детальную планировку которого (и прилегающей к нему местности) я тоже сделала.

На возвышенном месте в парке в центре Ставрополя когда-то очень давно установили крест (по-гречески — ставро), видимый со всех точек города. Впоследствии на месте креста была построена церковь. К моменту начала моей работы над проектом она стояла разрушенной. Получалось так, что своим мемориалом я как бы продолжала традиционную для Руси практику возведения на возвышенных местах памятников в честь павших: в старину там возводили храмы, я предлагала пантеон.

Защита дипломного проекта прошла успешно, старшие коллеги, руководившие моей работой — профессор М. О. Барщ, преподаватели Г. Д. Константиновский, Н. П. Сукоянц, архитектор Л. С. Залесская, — были довольны. Наш известный архитектор В. Г. Гельфрейх (один из авторов комплекса зданий Библиотеки им. Ленина, высотного здания МИД на Смоленской площади, других монументальных сооружений), который был председателем государственной экзаменационной комиссии, высоко оценил мой дипломный проект и сказал очень лестные слова: «Это редчайший проект. Это и умение, и талант, и патриотизм». Надо ли говорить, как эта поддержка большого мастера была нужна начинающему архитектору.

Сейчас, по прошествии многих лет, я понимаю, что тогда, совсем еще молодой архитектор, я интуитивно ощутила и попыталась в меру своих сил выразить то, что впоследствии стало характерным для нашей монументальной архитектуры.

До недавнего времени я была уверена, что мой дипломный проект — и его планировочная часть, и объемный проект пантеона — исчез где-нибудь в архивах Архитектурного института или вовсе пропали (ведь прошло почти полвека!). Но некоторое время назад мне позвонили и сообщили, что в институте организовали выставку работ архитекторов, которым привелось жить, учиться и работать в эпоху тоталитаризма — с 1938 по 1953 год — и что на выставке экспонируется и мой дипломный проект (я защищалась в 1948 году).

Конечно же, мне захотелось встретиться со своей молодостью, и я пошла на выставку. Должна признаться, что, несмотря на прошедшие годы, мне понравилось то, что я сделала почти пятьдесят лет назад. Обычно я себя очень критикую, бываю

часто недовольна, поэтому почти не сохранила своих ранних живописных работ, а тут мне было приятно увидеть, что даже слова В. Г. Гельфрейха, написанные им на моем проекте, были представлены в витрине.

Позднее на одном из моих вечеров в зале Дома архитектора, которые я организую регулярно, выступил ректор Архитектурного института и сообщил, что побывавшие на выставке немецкие и японские зодчие заинтересовались некоторыми проектами для планируемых ими выставок в своих странах. Среди отобранных оказался и мой проект…

После окончания института меня направили работать в архитектурно-проектную мастерскую Министерства обороны. Просто так, «с улицы», туда людей не брали, поэтому для меня это было неожиданно. Может быть, здесь сыграл свою роль мой дипломный проект — его тематика, приближенная к военной. После окончания института я, таким образом, была оставлена в Москве. Возможно, при моем распределении определенную роль сыграло и то обстоятельство, что у меня был маленький ребенок, а муж еще был студентом (Е. Архипов поступил в институт несколько позже меня — после окончания военной службы).

Мое первое место работы — мастерская «Военпроект» — размещалась на Красной площади, рядом с ГУМом, напротив храма Василия Блаженного. Это было очень удобно, поскольку мне надо было тратить на дорогу всего 20–25 минут: я шла от улицы Грановского вниз к Александровскому саду, пересекала Красную площадь и не спеша подходила к комплексу зданий, принадлежавших МО. Среди находившихся там военных учреждений наша проектная организация была укомплектована в основном гражданскими лицами — их называли вольнонаемными.

Мы разрабатывали для армии гражданско-бытовые проекты — жилые дома, санатории, дачи для генералитета… Иногда нам передавали заказы со стороны — от мастерских, заваленных работой. Так мне «по разнарядке» досталось проектирование некоторых зданий хозяйственного назначения строившегося тогда на Ленинских (теперь снова Воробьевых) горах комплекса Московского университета.

Строительством высотного здания университета занималась проектная мастерская бывшего Дворца Советов, куда в свое время были собраны лучшие по тем (довоенным) временам архитектурные силы. Когда строительство Дворца было приостановлено, этой мастерской поручили проектирование высотного здания МГУ и всех необходимых университету сооружений. Работы было очень много, и потому разработку

проектов менее престижных зданий передали в другие, не столь знаменитые архитектурно-проектные организации.

Мне, совсем еще молодому архитектору, поручили проектировать лабораторию, типографию и гараж. Работать было интересно, и я постаралась даже такие служебные постройки сделать привлекательными. Руководителем группы, которой передали разработку зданий для хозяйственных нужд университета, был у нас архитектор Фомин. На просмотры эскизов проектного задания он приглашал Льва Владимировича Руднева, выдающегося зодчего, автора проекта высотного здания МГУ.

При первом просмотре моих эскизов Л. В. Руднев сказал: «Просто замечательный проект», и это проектное задание было передано на детальную разработку другим архитекторам. В результате их «усилий» получилось совсем не то, что я предлагала первоначально, — они очень существенно отошли от моих проектов. Когда Лев Владимирович увидел плоды их «труда», то устроил им форменный разнос. Мне потом рассказывали, как он возмущался: «Это что же вы сделали? Она все поставила «на пьедестал», а вы все «опустили на землю!» — И для большей убедительности своих слов он взобрался на какой-то стул, долженствующий изображать «пьедестал», ту высоту, на которой я выполнила своей проект, а потом спрыгнул на пол.

В следующий раз к нам обратились с предложением спроектировать здание для Московского финансового института на проспекте Мира. Хотя я числилась соавтором проекта, но по сути была автором. Консультантом в этой работе мне назначили архитектора Левитана — это было необходимо, так как я была еще молодым специалистом и не была застрахована от ошибок. Я все делала сама, а мой старший коллега ни во что не вмешивался — он всячески поддерживал мою самостоятельность, иногда что-то подсказывал, иногда оппонировал.

Несколько лет назад ко мне обратился ректор Московского финансового института (теперь это академия) с просьбой выступить у них на вечере перед преподавателями и студентами. Оказалось, что когда готовились делать капитальный ремонт здания, то, как и положено в таких случаях, подняли все чертежи, техническую документацию и увидели, что автором проекта является архитектор И. К. Архипова. Сначала они решили, что это совпадение, но потом узнали, что их здание проектировала та самая певица Архипова из Большого театра.

Должна сказать, что в Москве есть и другие здания, в проектировании которых я принимала участие — самостоятельно или в группе с другими архитекторами. Я совсем не случайно так

подробно рассказываю о своей работе архитектора — это в какой-то степени может объяснить, как трудно далось мне решение прервать успешно начатую карьеру в одной области и начать ее в другой, где у меня не было ни завоеванных позиций, ни прочной репутации, ни ясных перспектив. Решиться на такое в совсем не юном возрасте мне было, конечно же, непросто.

Работая в «Военпроекте», я продолжала занятия с Надеждой Матвеевной, которая к тому времени уже перешла вести вокальный кружок в «Моспроекте», где тогда работало большинство ее учеников, начинавших занятия с ней еще в Архитектурном институте. Музыка и пение оставались моим увлечением, и я начала участвовать в самодеятельных концертах, которые мы устраивали у себя в проектной мастерской. Как-то для выступления на одном из таких вечеров я подготовила с Надеждой Матвеевной популярную тогда песню Кирилла Молчанова «Вот солдаты идут». Мы сделали ее не просто песней, а образной песней-картиной: нам хотелось, чтобы слушатели во время исполнения увидели, как мимо них, удаляясь в бескрайнюю степь, проходит солдатская колонна. И пульс песни, ее метр-ритм — строевой шаг, и грусть расставания, и какое-то предчувствие, что многих из уходивших вдаль солдат, может быть, никогда больше не доведется увидеть их родным, — все создавало особое настроение, которое почувствовали сидевшие в зале. Мое выступление очень понравилось, все меня хвалили. Одна из моих сослуживиц, Марина Михайловна Ткачева, услышав еще на репетиции, как я пою, с убежденностью предрекла мне: «Петь тебе в Большом театре». А одна из первых красавиц нашей проектной мастерской (тоже выпускница Архитектурного института), хорошенькая блондинка с карими глазами Майя Каганович (дочь Л. М. Кагановича) попросила: «Покажите мне эту Архипову! Все о ней только и говорят!» И, оглядев меня, с шутливой ревностью сказала: «А я думала, что я самая красивая женщина в мастерской». Надо сказать, что она вела себя очень достойно, несмотря на столь высокое положение ее отца.

Кто-то из моих подруг сказал мне, что в консерватории на вокальном факультете открывается вечернее отделение. Это было впервые — до этого в Московской консерватории подобного отделения у вокалистов не было. Я решила попробовать свои силы и поступить туда учиться. На прослушивание мы пошли вместе с Кисой Лебедевой — она тоже хотела попытать счастья.

Первый тур был своего рода прослушиванием-консультацией. Принимала нас Елена Климентьевна Катульская, известная певица, много лет выступавшая на сцене Большого театра. Когда при исполнении арии Любавы[2] я хотела петь по нотам

(поскольку не пробовала до этого петь наизусть), Елена Климентьевна строго заметила: «Вы поступаете в Московскую консерваторию! Как же можно приходить на прослушивание с неподготовленным репертуаром?» — «Хорошо, я буду петь наизусть». Помню, как меня поразило серьезное отношение Катульской к тому, что я для себя считала тогда неглавным: я не придавала еще своему шагу серьезного значения — пришла прослушаться ради интереса. Я спела. «Ну вот, вы же знаете». И она попросила спеть еще что-нибудь. У меня к тому времени в репертуаре было немало произведений, подготовленных вместе с Надеждой Матвеевной. Я предложила спеть два романса Балакирева. Елена Климентьевна одобрительно отнеслась к моему выбору — особенно после того, как я объяснила, почему мне нравятся именно эти романсы с их серьезным, почти философским содержанием. Меня пропустили на второй тур.

Через некоторое время было третье прослушивание. Но на нем я спела не совсем удачно — в тот день была нездорова. Поскольку я не предупредила об этом преподавателей, то те из них, кто не слышал меня на предыдущих двух турах, решили: «Плохо поет». Те же профессора, кто помнил меня, поняли, что я не в форме, что со мной что-то не так.

Начался спор — принимать или не принимать? И тут за меня заступился Леонид Филиппович Савранский. Он слышал меня на первом туре, и ему понравилось мое пение. Тогда преподаватели сказали ему: «Она вам нравится — вот вы и берите ее в свой класс!» — «И возьму!» Так я стала ученицей Л. Ф. Савранского, в свое время замечательного баритона Большого театра и очень хорошего человека: он был сердечный, добрый и умный преподаватель.

Пока я ходила на прослушивания в консерваторию (это было в течение октября — декабря), то никому не говорила об этом дома — зачем раньше времени волновать близких? Когда же после третьего тура стало ясно, что меня приняли, то я не знала, как сказать родителям и мужу, что буду теперь учиться в консерватории. Поймут ли они меня? Одобрят ли мой шаг? Ведь у меня уже была хорошая профессия, хорошая работа, где у меня все ладилось. Кроме того, у меня была уже семья, маленький ребенок — все это требовало внимания.

Как бы то ни было, я начала, учиться в консерватории. Пришлось рассчитывать время буквально по минутам. Мне удавалось использовать его максимально рационально, тем более что и консерватория, и место моей работы находились близко от нашего дома. День у меня начинался очень рано. В половине восьмого утра я уже была в классе Леонида Филипповича, и мы

занимались с ним до начала моего рабочего дня. Л. Ф. Савранский был «утренней птахой» и приходил в консерваторию очень рано, поэтому он и предложил заниматься со мной утром. Удивительно, но в такую рань мой голос звучал, что немало поражало Леонида Филипповича: «У кого бы в это время суток в Большом театре звучал голос?» Действительно, в театре и к началу репетиций в 11 часов голоса певцов не всегда звучат. Наверное, мне помогало тогда желание учиться, интерес ко всему новому и, конечно же, молодость.

В половине девятого я буквально вылетала из консерватории и за полчаса успевала добежать до работы. Вечером я снова торопилась в консерваторию — заниматься музыкально-теоретическими дисциплинами, историей музыки, специальными предметами.

Так и шла моя учеба на протяжении нескольких лет. Было трудно, но интересно. Конечно, такая нагрузка рано или поздно должна была дать о себе знать — у меня стали болеть руки: на работе я целый день чертила, рисовала эскизы, мышцы рук при этом были напряжены, а вечером я опять давала им работу, занимаясь на рояле. Но именно трудности тогдашних лет научили меня правильно рассчитывать время, использовать его так, чтобы успевать сделать многое, научили меня сочетать несколько видов деятельности. В конечном счете — научили меня выносливости, что потом помогало мне в моей певческой работе.

Занимаясь в консерватории, я тем не менее не переставала советоваться с Надеждой Матвеевной. Поначалу, когда я поступила учиться, она была как бы обижена — вероятно, тут проявилась своего рода педагогическая ревность. Понять это можно — ведь я была ее «вокальное» дитя, причем удачное. Но Надежда Матвеевна была умным человеком: она понимала, что мне хочется получить настоящее музыкальное образование, а не ограничиваться только отдельными уроками.

Когда теперь, по прошествии стольких лет, я задаю себе вопрос, могла ли бы я стать певицей, занимаясь только у нее, то с полной уверенностью отвечаю: нет. У своего консерваторского педагога Л. Ф. Савранского я получила то, что Надежда Матвеевна, при всем ее желании, не могла мне дать. Леонид Филиппович обладал большим опытом выступлений на оперной сцене, чувствовал ее масштаб, знал ее требования, и эти его знания, а также желание, чтобы и другие увидели во мне то, что видел он, оперный певец и артист, сделали свое дело — я стала оперной певицей, солисткой Большого театра.

На наших с ним занятиях он не стремился менять мою вокальную технику, с которой я пришла в консерваторию. Более

того, когда у меня что-то не ладилось, он говорил: «У вас очень хорошо все получается с вашей Надеждой Матвеевной. Пойдите к ней и покажитесь». И я шла к ней. Такая постановка дела ее подкупала — тем самым признавались ее заслуги как педагога. Надежда Матвеевна там исправляла «зажим» в голосе, здесь не так звучавшую ноту — и все становилось на свои места. Я приходила к Леониду Филипповичу, и мы продолжали работать над очередным произведением. Вот такие это были люди! Никаких педагогических амбиций! Им была важна судьба ученицы, ее интересы, ее будущность! И я по сей день благодарна им за это.

Несмотря на двойную нагрузку — работа и учеба — мои вокальные успехи становились все более очевидными. Я начала участвовать в спектаклях Оперной студии при консерватории, где мы вполне профессионально готовили оперные партии. Моей первой работой была Ларина из «Евгения Онегина» Чайковского, затем я спела Весну и Леля в «Снегурочке» Римского-Корсакова, а в его «Царской невесте» последовательно подготовила партии Дуняши, Петровны и наконец стала готовить для диплома роль Любаши.

Готовила я и произведения камерного репертуара, начала участвовать в концертах. А в марте 1951 года состоялось мое первое выступление на радио. Подробности того, как работники радио «вышли» на меня, мне неизвестны. Возможно, кто-то из них услышал о том, что на вечернем отделение есть такая студентка, которая уже имеет одно высшее образование, работает архитектором, то есть ситуация не совсем обычная. А для журналистов всегда важно найти какой-нибудь интересный факт, какую-нибудь интересную судьбу. Хотя я вовсе не считаю свою тогдашнюю жизнь какой-то особенной — она была вполне обычной: работа, учеба…

Возможно, что журналисты обратились в деканат и там им посоветовали пригласить меня. Хотя, честно признаться, я не считала себя ах какой певицей — были студенты с голосами лучше моего. У нас в консерватории на виду были студенты — сталинские стипендиаты (получавшие повышенную стипендию имени Сталина). Тогда была такая форма поддержки способных студентов, успевавших по всем дисциплинам. Я же училась на вечернем отделении, стипендии там не получала и, таким образом, ничем не отличалась от других.

Тем не менее я согласилась выступить по радио, тем более что к нему у меня было очень хорошее отношение. Надо сказать, что в те годы, когда телевидение только-только пробовало свои силы, радио в нашей жизни играло большую роль. Тогда там

работали по-настоящему высококультурные люди: мы постоянно слушали лучшие спектакли, по радио шли трансляции опер из Большого театра, лучших концертов из самых знаменитых залов, читали отрывки из классических произведений… А какие были детские передачи, особенно музыкальные! Многие свои музыкальные впечатления и познания я получила, слушая именно радио…

В том своем выступлении, которое транслировалось на Италию, я рассказывала о своей семье, о своей работе архитектора, об учебе в консерватории. И, конечно, пела — «Пимпинеллу» Чайковского, русскую народную песню «Ох, долга ты, ночь»…

Все чаще я стала задумываться над своим будущим — что выбрать? Даже учась в консерватории, Я еще не придавала значения самому этому факту, поскольку не собиралась быть певицей. Я просто получала удовольствие от пения, от того, что узнавала на занятиях, ходила на лекции по истории музыки, как в театр. И не было у меня в этом смысле никаких конкретных и далеко идущих планов.

Архитектура по-прежнему мне нравилась, но, все больше общаясь с людьми искусства, я уже начинала чувствовать, что в работе архитектора в то время было много такого, что далеко от настоящего творчества, — типовые проекты, типовые детали, даже мышление становилось типовым. Кроме того, в эмоциональном отношении я как бы раздваивалась: на службе был принят официальный стиль отношений, а приходя в консерваторию, я попадала совсем в другую атмосферу.

В то время, из-за недостатка жизненного и сценического опыта, я не могла видеть себя со стороны, не могла оценивать себя в певческом смысле, поэтому не могла судить, какая я. А к необходимости принимать решение меня подталкивали мои педагоги: выбор надо делать еще до окончания консерватории.

Однажды ко мне подошел заведующий кафедрой нашего факультета Николай Николаевич Озеров (отец известного спортивного комментатора, тоже Николая Николаевича), в прошлом замечательный тенор Большого театра. Мы с группой студентов стояли тогда около класса № 39 (оперного) и ждали объявления результатов экзамена. Н. Н. Озеров обратился ко мне: «Ну что, будем строить или петь?» И потом добавил: «Если бы не было таланта, тогда и говорить было бы не о чем. Большому кораблю — большое плавание. Такая жертва непростительна». По этому его отзыву обо мне я могла определить, чем я владею. И на всю жизнь запомнила слова Николая Николаевича.

Его вопрос-требование был тем более значим, что Николай

Николаевич при моем поступлении в консерваторию оказался среди тех педагогов, которые слышали меня только на третьем туре, и возражал против моего зачисления. Через год Н. Н. Озеров, прослушав меня на экзамене за первый курс, сказал, что признателен педагогу, который настоял на том, чтобы принять эту певицу в консерваторию, добавив при этом: «Эта девушка с будущим».

Я и сама, закончив четвертый курс, все чаще задавала себе вопрос: менять или нет профессию? И все откладывала и откладывала принятие решения. Но сомневаться до бесконечности было нельзя, совмещать службу и консерваторию — тоже. И я решила, что пока возьму на работе отпуск за свой счет на год, чтобы полностью посвятить его учебе, перейдя на дневное отделение. При этом мне приходилось думать и о материальной стороне: у меня была семья (правда, в ней уже что-то не ладилось), ребенок, я не хотела свои финансовые затруднения перекладывать на плечи родителей. На дневном отделении я могла рассчитывать на стипендию, которая в какой-то степени соответствовала тому, что я зарабатывала в проектной мастерской в годы учебы в консерватории.

Дело в том, что по закону студентам-вечерникам разрешалось сокращать рабочий день и отпускать их на учебу — сначала на час раньше, потом, на старших курсах, на два часа и т. д. На четвертом курсе я так сократила свой рабочий день, что моя зарплата становилась почти равной студенческой стипендии.

В своем заявлении об отпуске я объяснила, что затратила уже много сил и времени на учебу в консерватории, что хочу получить серьезное музыкальное образование, а осуществить это можно, только полностью посвятив себя учебе. Я просила предоставить мне годовой отпуск, с тем чтобы потом вернуться. Но вышло так, что я больше не вернулась в архитектуру.

Чтобы перейти на дневное отделение вокального факультета Московской консерватории, я сдала все экзамены, которые требовались по программе этого отделения и которых не было в программе вечерников. Устранив эту разницу, я с полным правом перешла на пятый курс. Теперь я могла заниматься только учебой и наконец-то… отоспаться: работая и одновременно учась, я в течение нескольких лет постоянно недосыпала. Поистине, только в молодости можно выдержать такое напряжение.

Перейдя на дневное отделение, я, что называется, «рванула» вперед по всем дисциплинам и особенно по вокалу. Я самозабвенно пела в спектаклях Оперной студии, в любых ролях, которые мне давали. Одновременно начала работать над дипломной программой.

Концертную программу выпускного экзамена мы пели в Малом зале консерватории. Я пела девять вещей — целое отделение: арию альта из мессы Баха (под орган), арию Эболи из «Дона Карлоса» Верди (тогда ее никто не пел, да и опера не шла в Москве), песню Шуберта «Ты мой покой», каватину царицы Тамары из оперы «Сказание о Шота Руставели» грузинского композитора Аракишвили, арию Иоанны из «Орлеанской девы» Чайковского и его же серенаду «О, дитя», затем в программе был «Пастушок» Шапорина и две народные песни — русская «Ох, долга ты, ночь» и чешская «В долине одна». Такое разнообразие музыкальных жанров должно было показать профессиональные возможности выпускницы консерватории.

Партию фортепиано исполняла Нина Семашко (Афанасьева). Ее пригласил в свой класс в качестве концертмейстера Л. Ф. Савранский. До этого моим концертмейстером была Екатерина Николаевна Терновец. Она была очень опытным педагогом, прекрасно знала вокальный репертуар — ходячая энциклопедия да и только. Но всегда опаздывала на занятия и иногда приходила за пять минут до того срока, когда мне надо было идти на урок к профессору. Я не могла по-настоящему подготовиться, успевала только спеть несколько упражнений. Леонид Филиппович терпел, терпел это, потом пригласил другого концертмейстера Нину Семашко и не ошибся: Нина была прекрасной пианисткой, умной, серьезной.

Вечер моего дипломного концерта выдался душный, хотя над Москвой и прогремела гроза, прошел ливень. Воздух был влажный. Тем не менее зал был переполнен, пришло много моих друзей-архитекторов. Конечно же, я волновалась. Но все прошло хорошо. Впервые я имела успех! И столько цветов…

А потом пришлось стоять за сценой на лестнице и ждать объявления результатов экзамена. Там ко мне подошла Р. И. Жив (Михайлова) и сказала очень добрые слова: «Вы меня просто поразили. Я такого диплома никогда не слышала. У вас большое будущее!» Хотя в последний год учебы в консерватории мне не раз приходилось слышать в свой адрес похвалы, мнение Ревекки Исааковны было важно для меня: она была очень опытным концертмейстером, училась у Гнесиных, работала ассистентом нашего замечательного пианиста А. Б. Гольденвейзера.

Но вот объявили результаты — мой дипломный концерт получил высший балл! Теперь надо было готовиться к выпускному спектаклю в Оперной студии. Там я спела партию Любаши в «Царской невесте» Римского-Корсакова. В экзаменационной комиссии сидели очень большие мастера. После спектакля мой замечательный педагог Леонид Филиппович и

принимавшая меня когда-то Елена Климентьевна похвалили нашу работу. Помню, как Е. К. Катульская сказала: «Вот и проявился наш талант». Конечно, в моем успешном выступлении в партии Любаши сказалась и работа режиссера, и усилия педагога, подготовившего со мной эту роль, и, думается, моя профессия архитектора — умение «выстраивать» партию…

В Московской консерватории издавна существует традиция — выпускники дают концерты в честь окончания альма матер. Я тоже участвовала в концертах, посвященных 85-му торжественному акту выпуска, — пела Весну из пролога «Снегурочки» Римского-Корсакова и каватину царицы Тамары из оперы Аракишвили. В тот год со мной оканчивали консерваторию многие молодые музыканты, ставшие впоследствии очень известными: дирижер Геннадий Рождественский, скрипачи Маринэ Яшвили и Эдуард Грач, композитор Александра Пахмутова, пианисты Александр Бахчиев и Лазарь Берман…

Итак, диплом Московской консерватории я получила. Строить планы на будущее не пришлось: меня вызвал к себе проректор Г. А. Орвид (одно время он был директором Большого театра) и сказал: «Мы следили за вашим развитием и рекомендуем вас в аспирантуру». Когда я рассказала об этом предложении дома, родители были очень довольны — они считали, что быть аспирантом это хорошо, это серьезно. Им казалось, что все складывается удачно для меня и для них — нам не надо расставаться, мне не придется ездить с концертами на гастроли и надолго покидать дом.

Я смотрела на ближайшую перспективу не столь радужно. В моих планах не было намерений готовить себя к преподавательской деятельности. Дело в том, что в отличие от других аспирантур консерватории, аспирантура на вокальном факультете — это явный крен в сторону педагогики. Все это было бы хорошо, если бы я уже не думала об исполнительской деятельности.

Тем не менее я решила сдавать экзамены для поступления в аспирантуру — мне казалось, что за два года учебы в ней я смогу сделать многое, компенсировать то, что мне не удалось узнать, занимаясь на вечернем отделении. Но учеба в аспирантуре вскоре перестала меня удовлетворять. Я хотела петь, но в Оперной студии для меня не было работы: там уже во всю занимались выпускники следующего года. Им надо было готовить свои дипломные спектакли, и я оказалась там как бы лишней. Но все-таки мне удалось подготовить партию Леля в «Снегурочке» Римского-Корсакова.

Не заладилось у меня и в вокальном классе. Моему педагогу

Л. Ф. Савранскому по статусу было не положено вести аспирантов, и я попала в класс Ф. С. Петровой. После нескольких занятий с новым педагогом и по незнакомой мне методике я стала чувствовать, что с моим голосом происходит что-то неладное. И хотя она говорила: «У вас голос — алмаз, который надо отшлифовать», я так запуталась в ее школе, что ничего не могла воспринимать — методика была отлична от той, к которой я привыкла в классе Л. Ф. Савранского. Ходить на занятия вокалом стало для меня мучением: я не могла и не хотела переучиваться, да и новая система была мне не по душе.

Промучавшись таким образом некоторое время, я пришла к Ф. С. Петровой и откровенно сказала: «Фаина Сергеевна! Не обижайтесь на меня, но я училась у педагога с другой школой. Переучиваться я не могу, да и нужно ли?..» Она меня сразу поняла и не стала возражать.

По камерному пению я перешла в класс профессора А. В. Доливо (там я готовилась к урокам с концертмейстером Р. И. Жив, которая сказала мне во время дипломного концерта такие хорошие слова). И хотя А. В. Доливо был замечательный знаток камерного репертуара, с ним у нас тоже не заладилось. Его замечания не совпадали с моими представлениями и с тем, как меня учила анализировать музыкально-поэтический текст Надежда Матвеевна.

В это время меня стали готовить к конкурсу имени Шумана, который тогда проводился в Берлине (позднее он проходил в Цвиккау — родном городе Шумана). После очередного отборочного прослушивания в консерватории ко мне подошли Нина Львовна Дорлиак и Святослав Теофилович Рихтер и с тревогой спросили: «Что с вами случилось?» Прежде они меня всегда хвалили, и вдруг такой вопрос. Мне стало ясно, что я окончательно могу потерять то, что приобрела когда-то…

Я пошла к своему дорогому Леониду Филипповичу за советом. Оказывается, он все знал о моих трудностях, переживал за меня из-за того, что я мало пою. Он с большим участием сказал: «Идите к своему прежнему педагогу». И я снова стала заниматься у Н. М. Малышевой.

В первый год учебы в аспирантуре я не раз слышала, как многие говорили о том, что я не на месте, что аспирантура мне ничего не дает. Говорили и хорошо знавшие меня, и совсем посторонние люди, говорили и в лицо, и за спиной. Мне передавали, как Леонид Филиппович Савранский, может быть, больше других тревожившийся за свою ученицу, в сердцах даже выпалил: «Скажите этой дуре, что ей нужно петь в оперном театре!» А однажды, когда я участвовала в концерте в Большом

зале консерватории, где пела в сопровождении оркестра арию Иоанны из «Орлеанской девы» Чайковского, ведущий концерта спросил за кулисами одного из выступавших в тот вечер, покрутив при этом пальцем у виска (не очень вежливо, зато выразительно!): «Она что — того? Что ей делать в аспирантуре? Она же готовая певица!»

И хотя в тот год я постоянно участвовала в разных, в том числе и, как теперь говорят, «престижных» концертах, где выступали знаменитые артисты, большие мастера, например, И. С. Козловский, Л. А. Русланова и другие, я постоянно чувствовала какое-то неудовлетворение. Зато получила истинное удовольствие от участия в спектаклях знаменитого парижского театра «Комеди Франсез», который в 1954 году гастролировал в Москве.

Гости играли на сценах Малого театра и театра им. Вахтангова. Для спектакля «Мещанин во дворянстве» Мольера, поставленного как комедия-балет с пением на музыку Ж. Люлли, требовались певицы. Но когда приглашенная поначалу актриса не справилась, то обратились ко мне. Пришлось срочно, буквально за два дня, выучить на французском языке несколько ансамблей. Потом я пела все спектакли «Мещанина во дворянстве» — и в Москве, и в Ленинграде, где «Комеди Франсез» продолжил гастроли. Дирижер написал мне на фотографии: «Мадемуазель Архиповой, обладательнице прекрасного голоса, с наилучшими пожеланиями».

Тем не менее с оперным театром у меня дело обстояло сложно. Дважды я прослушивалась в Большой театр, но каждый раз по какой-нибудь причине — безрезультатно.

Первый раз на прослушивание в стажерскую группу Большого театра я пошла по рекомендации членов совета Неждановского кабинета. Сначала — об этом совете. По завещанию нашей выдающейся певицы Антонины Васильевны Неждановой ее квартира в большом доме в Брюсовом переулке (с 1962 года и до недавнего времени этот переулок носил имя Неждановой и считался улицей) должна была превратиться в место, куда могла приходить музыкальная молодежь, чтобы встречаться с мастерами вокала, получать советы у своих старших коллег. После смерти А. В. Неждановой здесь был создан музей-квартира, а в совет музея вошли многие тогдашние ведущие певцы Большого театра. Некоторые из них жили в этом же доме (известном всей Москве как дом Большого театра, о чем свидетельствуют многочисленные памятные доски на его фасаде с фамилиями выдающихся деятелей музыкального искусства, работавших на его сцене).

На одно из заседаний совета Неждановского кабинета по оказанию помощи молодым певцам меня привел мой педагог Л. Ф. Савранский. Так, еще студенткой, я попала в дом, в котором через много лет мне привелось жить, и в квартиру, где много раз потом приходилось встречаться с молодыми певцами, давать им советы, поддерживать, выступать вместе с ними в камерных концертах, которые организует маленький коллектив Музея-квартиры А. В. Неждановой во главе с настоящим подвижником Мариной Ивановной Голгофской.

А тогда, в начале 50-х, я еще несмело вошла в квартиру, где прожила последние годы замечательная русская певица, увидела перед собой Марию Петровну Максакову, Александра Степановича Пирогова, других известных артистов Большого театра, некоторых из которых я знала только по фамилиям и голосам, но пока не знала в лицо. Среди присутствовавших был и муж Антонины Васильевны — выдающийся дирижер Николай Семенович Голованов.

Члены совета приняли нас, нескольких молодых певцов, тепло и доброжелательно. Хотя от волнения и страха я была скована, но спела все хорошо и получила одобрение выдающихся мастеров. Они-то и посоветовали мне пойти на ближайшее, весеннее прослушивание в стажерскую группу Большого театра. После этого заседание совета продолжилось, а мы остались в квартире и слушали, что обсуждалось на нем. Помню, как много полезного, нового и интересного узнала я для себя, присутствуя при разговоре замечательных певцов.

Прослушивание в Большом театре проходило в Бетховенском зале, куда пришло много артистов театра: и певцов-солистов, и артистов хора — всем хочется в таких случаях послушать молодых вокалистов, среди которых, возможно, есть и их будущий коллега. По просьбе жюри, сидевшего в середине зала, я спела сначала романс Полины из «Пиковой дамы», а потом меня попросили исполнить арию Любаши из «Царской невесты». Хотя я была очень «зажата» от волнения, держалась не очень смело, все-таки у меня хватило духу задать жюри прямой вопрос: «Арию или ариозо?» Дело в том, что в этой опере у Любаши есть и ариозо (в первом акте), и ария (во втором). Ария, как это ни покажется странным, для пения легче, а ариозо труднее и более подходит для демонстрации вокальных способностей певца.

Очевидно, в составе жюри не было никого, кто бы знал до тонкостей меццо-сопрановый репертуар, и мне подтвердили просьбу исполнить именно арию. Среди прослушивавшихся в тот раз была еще одна певица, тоже меццо-сопрано, которая держалась более уверенно, раскованно и по своим внешним

данным очень напоминала Веру Александровну Давыдову, которая тогда еще выступала на сцене Большого театра. Конечно, из нас двоих, пришедших тогда на прослушивание, взяли стажером не меня, сказав при этом, что я держалась слишком несмело. О голосе не было сказано ничего…

Второй раз я ходила прослушиваться в Большой театр через некоторое время, уже будучи аспиранткой консерватории. Отбор проходил в здании филиала Большого театра, на этот раз летом, когда сезон уже закончился и большинство певцов разъехалось из Москвы — на отдых или на гастроли. Это обстоятельство отразилось на составе комиссии: в ней не было никого из крупных мастеров, чтобы судить вполне профессионально о тех молодых певцах, которые пришли на прослушивание. Кто-то из сидевших в комиссии театральных чинов после моего выступления вполне равнодушно, явно для отговорки, сказал мне какую-то дежурную и при этом выдававшую его непрофессионализм фразу, которая мне все объяснила: он не может судить с определенностью о прослушанном. Тогда я решила для себя: и зачем мне нужен этот Большой театр? У меня уже сложилось к нему определенное отношение. Какое? Думаю, объяснять не надо… После двух неудачных проб у меня не было никакого желания предлагать свои услуги еще раз. Понадоблюсь — сами позовут. Так и вышло…

Но вот однажды Леонид Филиппович Савранский, которому надоело уже терпеть, что голос его ученицы все еще остается невостребованным (он возмущался: «Не могу видеть, что вы не поете! Куда это годится?»), повел меня к Г. М. Комиссаржевскому, старому театральному деятелю, известному еще до революции импрессарио. Я спела ему несколько вещей. Он тут же при нас по телефону продиктовал телеграмму в Свердловск, директору оперного театра М. Е. Ганелину: «Высокая, стройная, интересная, музыкальная, с полным диапазоном, столько-то лет…» То есть полная характеристика.

Вскоре пришел ответ: Ганелин предлагал мне приехать в Свердловск для прослушивания. Я не поехала — решила продолжать учебу, хотя не все складывалось благоприятно. Через два-три месяца в Москве появилась режиссер Свердловского театра Наталья Брянцева. Она меня послушала и тоже спросила: «Приедете или будете преподавать?» — «Еще не знаю».

В конце театрального сезона в Москву приехал сам М. Е. Ганелин. Прослушал меня и сказал: «Даю вам дебют!» Без всяких проб… Вернувшись в Свердловск, он тут же выслал мне деньги, «подъемные», чтобы я могла выехать. Он был очень хороший директор и решительный человек. Рассчитал все

правильно: получив деньги, я уже не смогу отказаться — все-таки у меня перед ним появились обязательства. И я приняла окончательное решение — еду в Свердловск! Тем более что театр там всегда славился хорошим профессиональным уровнем, в то время там пел знаменитый бас Борис Штоколов. Это что-нибудь да значило.

Дома мое решение уехать в Свердловск вызвало настоящую бурю! Родители были категорически против! Папа, хоть и был большим любителем музыки, считал, что работать на подмостках — дело не только не серьезное, но и предосудительное. Театр! Свободные нравы! В этом он напоминал мне мою строгую бабушку Альбину, которая однажды сказала: «Пускай поют другие, а она слушает».

Я старалась переубедить его, приводя в пример его собственную судьбу. Ведь прежде чем стать преподавателем в вузе, он объездил множество строек, получил огромный практический опыт. Каким же я могу стать преподавателем (а именно это представлялось папе солидным занятием — в отличие от сомнительного положения актрисы), если сама не буду знать того, чему надо будет учить других? Он начал сдаваться. В спорах с ним мне помогала моя дорогая Киса Лебедева, которая всегда старалась «устроить» мою певческую судьбу: она долго ходила с ним по улице и убеждала, что петь в оперном театре — это замечательно. Папа успокоился.

Сложнее было с мамой — она не слушала никаких доводов! Мысль о том, что я должна ехать в чужой город, где у нас не было ни родных, ни знакомых, заниматься там легкомысленным делом, просто пугала ее. Она вела себя так, словно я уезжала в ссылку — кричала, что ляжет на рельсы под мой поезд, не пустит, даже попыталась… оттаскать меня за волосы. У меня уже не было сил выносить все это. В то же время понять ее было можно: ей, матери, было спокойней, когда все ее дети были рядом, под крылышком. Мы ведь так привыкли жить вместе, большой семьей.

Я уезжала в Свердловск, оставляя сына Андрюшу у родителей (к тому времени я разошлась с мужем). Потом, когда папу пригласили на работу в Шанхай (советником в одном из институтов), мама вместе с моим младшим братом и с Андрюшей поехали за ним в Китай.

Мне оставалось завершить в Москве несколько неотложных дел и среди них надо было оформить перевод в заочную аспирантуру. Потом я пошла попрощаться перед отъездом с Г. М. Комиссаржевским — моим оперным «сватом». Когда я пришла к нему домой, то на лестницу выскочила его маленькая собачка и укусила меня. Это было не только больно, но и грозило

неприятностями: пришлось делать болезненные, но необходимые в таких случаях уколы в живот. Но этот инцидент почему-то казался мне добрым предзнаменованием, знаком того, что у меня впереди все будет складываться счастливо — словно заканчивался период неопределенности и неблагоприятных обстоятельств и начинался период удачной работы, светлых перспектив.

Переполненная сверх меры разного рода эмоциональными впечатлениями, имея в запасе два диплома, я села в поезд, увозивший меня в Свердловск, в неизвестность. Почему-то припомнилась фраза, сказанная мне Т. Шухминой: «Вам нужно уехать из Москвы. Через два-три года вы будете петь в Большом театре». Был конец октября 1954 года…

[3]

И вот я оказалась в незнакомом городе — одна, без друзей, без знакомых. Что ждет меня здесь? Как встретят в театре? Конечно, на душе было неспокойно. После привычной мне московской жизни многое выглядело иначе. Как архитектор я сразу же отметила отсутствие в Свердловске каких-либо особых архитектурных красот. Зато меня поразило, сколько здесь больших заводов — один гигант «Уралмаш» чего стоит! Целый город в городе.

Это было промышленное сердце России, и все здесь подчинялось особенностям и предназначению этого региона. И люди здесь были как-то по-особому деловиты. Среди интеллигенции преобладали инженерно-технические работники, большинство студенческой молодежи училось в различных технических вузах, среди которых особенно выделялся огромный Уральский политехнический институт со множеством факультетов, каждый из которых стоил целого института.

Хотя и интеллигенция, и студенты, и большинство свердловчан были, как говорят, «технари», но многие из них любили оперу и ходили в театр, так что публика здесь была подготовленная, отзывчивая, благодарная. Надо отдать должное тогдашнему директору Максу Ефимовичу Ганелину — Свердловский оперный театр по своему профессиональному уровню и творческому потенциалу соответствовал большому городу. Своих артистов здесь не просто знали — их любили и внимательно следили за их творчеством.

Встретили меня в театре хорошо, и Макс Ефимович, не откладывая дело в долгий ящик, сразу же сказал: «Ваш дебют через неделю, в “Царской невесте”». Должна признаться, что я порядком трусила: почему через неделю? почему так скоро? И хотя партию Любаши я знала хорошо, пела ее в Оперной студии в консерватории, все равно волновалась: здесь настоящий театр, большая сцена, другая постановка, другие требования… Но старалась держаться спокойно, уверенно, не хотела, чтобы думали, что я неопытная певица. В душе же у меня все обмирало, когда я видела на афишах, уже расклеенных по городу, свое имя.

Начались первые репетиции… Мне трудно судить о себе, тогдашней, потому что от волнения в памяти не сохранились многие события тех дней. Поэтому хочу привести здесь воспоминания замечательного певца и прекрасного человека Юрия Гуляева, с которым мы впервые встретились именно на

свердловской сцене:

«Первая же встреча с Ириной Архиповой стала для меня откровением. Это случилось в Свердловске. Я еще был студентом консерватории и выступал в небольших партиях на сцене Свердловского оперного театра как стажер. И вот неожиданно пронесся слух: в труппу взяли новую молодую талантливую певицу, о которой уже говорили как о мастере. Ей сразу же предложили дебют — Любашу в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Наверное, она очень волновалась — все произошло мгновенно. Позднее Ирина Константиновна рассказывала мне, что со страху отворачивалась от афиш, где было напечатано: Любаша — Ирина Архипова (первое выступление).

И вот первая репетиция Ирины. Не было декораций, не было зрителей. На сцене стоял лишь стул, но были оркестр и дирижер за пультом. И была Ирина — Любаша. Высокая, стройная, в скромной кофточке и юбочке, без сценического костюма, без грима. Начинающая певица…

Я находился за кулисами в пяти метрах от нее. Все было обыденно, по-рабочему, — первая черновая репетиция. Дирижер показал вступление, и с первого же звука голоса певицы все преобразилось, ожило и заговорило. Она пела: «Вот до чего я дожила, Григорий…» И это был такой вздох, протяжный и щемящий, это была такая правда, что я обо всем забыл; это была исповедь и рассказ, было откровение обнаженного сердца, отравленного горечью и страданием. В ее строгости и внутренней сдержанности, в умении владеть красками голоса с помощью самых лаконичных средств жила абсолютная достоверность, которая волновала, потрясала и удивляла. Я верил ей во всем. Слово, звук, внешность — все заговорило богатым русским языком. Я забыл, что это опера, что это сцена, что это репетиция и через несколько дней будет спектакль, — это была сама жизнь… «Вот она, матушка-Русь как поет, как берет за сердце!» — подумал я тогда. Сколько прошло с тех пор времени, а до сих пор помню, как будто все произошло вчера…»

Потом был мой дебютный спектакль. И был успех. А вскоре о появлении новой певицы стало известно не только всему театру, но и городу. В те годы значение оперного театра было значительно большим, чем сейчас, когда слушатели могут видеть оперные постановки по телевидению (правда, крайне редко) или на видеокассетах. Тогда каждая новая постановка или появление нового исполнителя становилось известным городу, все обсуждалось среди любителей музыки и театралов. Так случилось и с моими первыми выступлениями на сцене Свердловского театра, куда стремились попасть, чтобы послушать новую певицу.

Появились первые почитатели и, конечно же, первые строгие судьи среди публики…

Несколько лет назад я была с концертом в городе ученых Дубне и там из зала получила записку, в которой говорилось, что среди слушателей находятся давние выпускники Уральского политехнического института, помнящие меня еще со студенческих лет. Не скрою, мне было приятно это напоминание о моей свердловской жизни. Я до сих пор сохраняю чувство благодарности к Свердловскому оперному театру, к его публике, так тепло принявших меня в самом начале моей сценической карьеры…

События тех осенних дней 1954 года были так спрессованы для меня, так стремительны, что восстановить сейчас их последовательность помогают мои письма к Надежде Матвеевне Малышевой, с которой я постоянно переписывалась, когда уезжала из Москвы. В них я всегда советовалась с ней, рассказывала о проделанном, о своих планах, о том, что удалось, что еще не осуществилось. И так было на протяжении долгих лет. А Надежда Матвеевна, в свою очередь, внимательно следила за мной, собирала, как я узнала потом, все рецензии и отзывы на мои выступления. Понять ее можно — ведь я была, по сути дела, ее первой ученицей, которая вышла на сцену крупных театров.

Свое первое письмо из Свердловска я написала ей через несколько дней после дебюта — 14 ноября 1954 года. В нем я сообщала не только о театральных делах, но и о новых предложениях, которые сразу «обрушились» на меня: «…2 ноября, следом за дебютом, я пела на ставку в филармонии… После прослушивания художественный руководитель филармонии предложил мне камерный концерт, а дирижер Марк Памерман предложил спеть с оркестром Иоанну[4] и сцену Заремы[5]. Это планы на будущее. Звонили с радио. Просили у них спеть. И наконец, что больше всего меня поразило, — это предложение Свердловской консерватории. Директор театра сказал, что к нему обратились с просьбой разрешить Архиповой преподавать в консерватории. Это очень смешно…»

Действительно, хотя было лестно и приятно, но все-таки это было мне смешно: ведь я сама делала на сцене первые шаги.

Через две недели, 30 ноября, я писала Надежде Матвеевне: «…Уже месяц, как я в Свердловске, а почему-то не скучаю. Правда, работы много и все так интересно, что некогда скучать… 20-го числа пела концертное отделение… Приняли хорошо, даже очень хорошо. Программа была трудная, но все вещи получились… Как раз те, за которые я боялась больше всего, получились хорошо, а за которые была спокойна, так и вышли

бесцветно. К первым, по отзывам слушателей, относятся «Ave Maria» Баха — Гуно. Я ее пела первой и боялась, что от дрожи и голос будет дрожать, не получится той самой нити звуковедения, или, как Вы мне говорили, надо поймать публику на крючок и держать, чтобы «рыбка-публика» не сорвалась! Вы будете смеяться, но публика «попалась» на крючок… Всего спела восемь вещей, потом на «бис» «Весенние воды»[6] и опять на «бис» каватину пажа[7]. Каватину я тоже не пела на публике, и она вышла. В зале стоял визг, посыпались записки с заказами спеть. Прямо по-настоящему. Пришлось еще спеть на «бис» «Хабанеру». Больше я уже не смогла. Я еще никогда не пела одиннадцать вещей подряд, а публика не расходилась…»

Сразу же после выступления в «Царской невесте» я стала готовить Полину в «Пиковой даме». Хотя эта роль считается ролью второго плана, я сама попросила ее спеть — так мне хотелось исполнить эту партию. И она у меня получилась очень хорошо. Дирижировавший оперой опытный А. Шмаргонер сказал мне: «Сколько лет дирижирую, а такую Полину не помню». Параллельно с этим я участвовала в работе над новым спектаклем — современной оперой «Таня», написанной композитором Крейтнером на сюжет известной пьесы Алексея Арбузова. Там у меня была роль инженера Шамановой, как я писала в письме Надежде Матвеевне, «образ не очень выгодный по действию и еще менее выгодный по музыке». Но поскольку премьера спектакля была объявлена на 26 декабря, выбирать, а тем более оказываться я не могла.

Последние месяцы 1954 года я могу определить для себя одним словом — работа. Сразу же после первых оперных спектаклей и концертов я стала готовить роль Амнерис в «Аиде». В моих планах была еще и Кончаковна в «Князе Игоре» Бородина, то есть мне разрешали петь все, что я хотела из шедших в театре опер. Темпы моего входа в репертуар были, прямо скажу, незаурядные — даже по теперешним моим оценкам. И это было большим счастьем.

Наступил новый, 1955 год. Свердловская опера должна была ехать со своими спектаклями в Челябинск — открывать первый сезон недавно созданного в этом городе театра. Новое здание оперного театра уже было построено, а труппа только еще формировалась и не успела подготовить к открытию ни одного спектакля. Именно в Челябинске состоялось мое первое выступление в роли Амнерис. Хорошо помню, как в четвертом действии, в сцене «Судилище», где в партии Амнерис есть труднейший для певиц ход наверх, повторяющийся дважды, я в первый раз только «уколола» си-бемоль и «убежала» от этой

верхней ноты, а во второй раз уже чуть подержала ее. Чуть раньше Амнерис я спела в «Аиде» Верховную жрицу, и эта партия получилась у меня легко.

В апреле я улетела в Москву — на отборочное прослушивание на международный конкурс, который должен был проводиться в Варшаве во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Этот полет был для меня тоже своего рода дебютом — я впервые летела самолетом. Экипаж отнесся ко мне удивительно тепло: не помню как, но они узнали, что я певица, что лечу на прослушивание, чтобы участвовать в международном конкурсе, и по микрофону обратились в салон с пожеланиями мне успеха. Сейчас разного рода международными соревнованиями никого не удивишь, а в те годы это было очень большой редкостью: «железный занавес» только-только стал подниматься, знаменитая «хрущевская оттепель» едва начиналась, и советских людей, которые могли выезжать за границу, было еще немного. О таких выездах (обычно артистов или спортсменов) писали даже в газетах.

Отборочные прослушивания проходили в Малом зале Московской консерватории. Я волновалась, потому что в жюри сидели известные певцы, педагоги консерватории, многие из которых помнили меня еще студенткой. Но за эти несколько месяцев работы на сцене я уже приобрела определенный опыт и смогла применить во время прослушивания один прием, когда-то использованный Ф. И. Шаляпиным. Передо мной выступала певица с очень хорошим голосом, пела она уверенно, убедительно. Чтобы «перепеть» ее и выглядеть выигрышно, я решила построить свою программу на контрасте — первым номером исполнила вещь, которую спела «на пиано», поскольку последним номером певицы была ария «на форте». Второй вещью, которую я исполняла, была очень трудная ария Иоанны из «Орлеанской девы» Чайковского…

Мой расчет оказался верным: я «показалась» очень хорошо, и жюри выбрало меня для участия в конкурсе классического пения в Варшаве. Конечно, многие из членов жюри сравнивали меня, теперешнюю, с той аспиранткой, которая всего лишь полгода назад уехала из Москвы в Свердловский театр. Среди них были и принимавшая меня когда-то Елена Климентьевна Катульская, и профессор консерватории Сергей Иванович Мигай, прекрасный баритон, многие годы певший в Большом театре. С. И. Мигай всегда относился ко мне хорошо, всегда меня поддерживал, часто, еще во время моей учебы, предлагал мне петь дуэты со студентами его класса.

И вот теперь, после моего выступления на прослушивании,

Сергей Иванович, уже немолодой, тучный, вышел из зала, спустился по лестнице на площадку, от которой начиналась другая лестница, довольно крутая, в два пролета, ведущая в артистическую, и с трудом, задыхаясь, стал подниматься по многочисленным ступенькам. Он преодолел все это только для того, чтобы увидеть меня и передать: «Меня послала Елена Климентьевна сказать, что ты сделала огромные успехи, что ты очень выросла!»

Какой удивительный, какой чудный человек и артист! Специально взбираться на все эти лестницы, чтобы высказать одобрение молодой певице! Он даже не стал ждать меня у выхода из зала, на улице, что было для него значительно легче, а поторопился с добрыми словами. Я на всю жизнь запомнила это.

Тот стремительный вихрь событий, увлекавший меня все дальше по пути моего становления как певицы и начавшийся в Свердловске, продолжился и в Москве. Во время прослушивания в Малом зале ко мне подошла Ирина Головнина, которая тогда занималась подбором артистов для выступления на ответственных, «правительственных» концертах. На такие концерты приглашались лучшие творческие силы: и известные, заслуженные исполнители, и творческая молодежь, уже заявившая о себе. И именно отборочные прослушивания для конкурсов были тем местом, где эту молодежь можно было увидеть и услышать в наиболее полной мере — ведь на них часто приезжали молодые исполнители со всей страны.

Очередной ответственный концерт должен был состояться, как это было в те годы, после» какого-то съезда, кажется, на сей раз — работников сельского хозяйства, которым тогдашнее руководство страны стало заниматься особенно рьяно. Обычно заседания всякого рода проходили в зале Большого театра — самом вместительном в столице (предназначенного для этих целей Кремлевского Дворца съездов еще не существовало). По традиции после окончания работы съезда давался торжественный концерт для его делегатов, на котором присутствовали члены правительства.

Вот для участия в таком концерте меня и пригласили — сначала на репетицию в Большой театр: там вместе с оркестром театра я должна была спеть арию Иоанны. После моего выступления оркестранты выказали мне свое восхищение: стучали смычками по пультам. В зале в это время находился главный дирижер Большого театра А. Ш. Мелик-Пашаев. Когда я спустилась в буфет, чтобы что-нибудь перекусить, у нас состоялся с ним весьма знаменательный разговор.

— Я слышал, как вы сейчас пели… У вас в репертуаре есть

партия Марфы?[8]

— Нет, Марфы у меня нет.

— А вы давно работаете в театре?

— Нет, всего несколько месяцев.

— Сколько партий у вас есть?

— Четыре — Любаша, Полина, Шаманова в «Тане» Крейтнера и Амнерис. Но Амнерис я спела всего один раз…

— А где вы жили до Свердловска?

— Я москвичка, жила с родителями и сыном в общей квартире.

— Значит, в Москве у вас есть где жить. А почему бы вам не попробоваться в Большой театр?

— Я пробовалась дважды — меня не взяли. А в Свердловске мне дают все партии, какие хочу. Кроме того, театр дал мне комнату, всячески поддерживает меня, и будет неудобно уходить из него… — Я говорила вполне откровенно. После двух прослушиваний еще во времена консерватории у меня не было никакого желания пробоваться в Большой театр еще раз. Вот такой характер — не взяли сразу, так и не надо. И говорить теперь не о чем.

В Свердловске к этому времени у меня уже была своя комната, правда, в квартире было еще три семьи: режиссера нашего театра, артиста из детского театра и композитора Евгения Родыгина, впоследствии ставшего очень популярным автором многих песен, в том числе и «Уральской рябинушки». Дом был театральный: в нем жили артисты оперного и драматического театров, так что все были свои. Моя комната тогда казалась мне прекрасной, особенно если учитывать, что я долгие годы прожила с родителями и братьями в одной комнате, а когда вышла замуж, то мы ютились в комнатушке без окна, вход в которую был из кухни и в которую проникали все кухонные запахи. Помню, как я мечтала тогда жить в светлой, полной воздуха комнате. И вот в Свердловске моя скромная мечта осуществилась…

Александр Шамильевич Мелик-Пашаев, увидев, что я не выражаю особого желания менять что-либо в своей тогдашней судьбе, сказал:

— Если начинать, то надо начинать с больших партий и на большой сцене. — Этот выдающийся дирижер, прекрасный музыкант еще и уговаривал меня, только-только начавшую свою певческую карьеру!

В результате наш разговор закончился вроде бы ничем. Но это только внешне. Как я потом поняла, Александр Шамильевич не забыл его, не отказался от своей мысли, а продолжал внимательно следить за всеми моими выступлениями, новыми

ролями.

Летом 1955 года я уехала на фестиваль в Варшаву. Это была моя первая поездка за рубеж, да, думаю, и для многих членов нашей большой делегации — тоже. Доехав до пограничного Бреста на поезде, мы потом добирались до Варшавы на автобусах. Помню, как нас подвезли к пограничному мосту, который мы перешли пешком. Это был очень волнующий момент — ведь большинство из нас впервые пересекали государственную границу своей страны. Рядом была Брестская крепость, о легендарном подвиге защитников которой мы узнали совсем недавно, благодаря публикациям и выступлениям по радио писателя Сергея Смирнова, инициатора поиска свидетелей и участников той героической обороны. В те годы многое для нас было внове, о многом мы узнавали впервые, многое стало возможным — «хрущевская оттепель» набирала обороты.

Во время фестивального шествия делегаций молодежи многих стран я сидела на трибуне стадиона — в самом шествии нашей делегации я не участвовала, потому что надо было беречь силы для выступления на вокальном конкурсе. Помню реакцию поляков, когда проходили посланцы Германской Демократической Республики: жители Варшавы встретили их молчанием. Понять это было можно — прошло слишком мало времени, чтобы Польша забыла зверства фашистов и то огромное горе, которое принесла война на польскую землю. Народы нашей страны тоже испытали немало горя, ужаса, Советский Союз прошел через неимоверные страдания, понес страшные потери, но члены нашей делегации не испытывали вражды к молодым посланникам ГДР. Наоборот, было какое-то общее желание, чтобы ни на чьей земле не повторилось того, что пришлось испытать народам всех наших стран. Может быть, в таком отношении к молодым немцам проявлялись наши национальные черты — незлопамятность, всепрощение, душевная широта? И я не знаю, хорошо ли это — наше всепрощенчество? Но мы такие, какие есть…

Вскоре состоялась жеребьевка участников нашего конкурса классического пения. От Советского Союза приехала очень сильная делегация: в нее входили Жермена Гейне-Вагнер, Тамара Сорокина, Артур Эйзен, Валентина Клепацкая, которая, как и я, приехала из Свердловска… Через какое-то время большинство из них стали солистами Большого театра, моими будущими коллегами. Там же на жеребьевке я впервые увидела и других своих будущих коллег по сцене, пока еще не подозревая об этом, — болгарских певцов Любомира Бодурова и Димитра Узунова, которые впоследствии тоже были приглашены в

Большой театр. А в Варшаве они поразили меня своей яркой южной красотой, улыбчивостью. В этом же конкурсе принимал участие и еще один болгарский певец — прекрасный бас Николай Гяуров, которого я знала еще в Москве: мы учились с ним в одно время в консерватории, даже педагог по фортепиано у нас был один и тот же.

Еще до начала конкурса со мной произошел интересный случай. Постановщиком разного рода концертов и других зрелищных мероприятий фестиваля был наш московский режиссер Иосиф Михайлович Туманов. Он же ставил один из торжественных концертов, который должен был проходить в зале нового Дворца культуры и науки. В концерте были заняты все творческие силы нашей делегации, в том числе и участники различных конкурсов — певцы, скрипачи, пианисты… Приглашать их на репетицию концерта, до которого еще было несколько дней, и пока они не выступили на конкурсах, было неправильно: молодым исполнителям надо было беречь силы перед ответственными конкурсными прослушиваниями.

Тем не менее нас всех собрали, и мы долго сидели в зале и ждали своей очереди, чтобы выйти на сцену. Как архитектор, я понимала, что И. М. Туманов неправильно «выстроил» ход репетиции, и считала, что в первую очередь надо пропустить участников конкурса, а не заставлять их томиться и тратить силы на ожидание: утомление могло сказаться на их успехе, на результатах и в конечном счете — на творческой судьбе молодых музыкантов.

Конечно же, я «вступилась за справедливость» и все прямо высказала Иосифу Михайловичу. Эта черта говорить прямо и даже резко была свойственна мне. Только с годами, приобретя жизненный опыт, я научилась высказывать свои прямые и честные суждения в более дипломатичной форме. А в молодости я еще не умела делать этого. И. М. Туманов был человек с характером и сразу же вспылил — как это, какая-то пичуга делает ему, известному режиссеру, замечания! Естественно, мы поругались. Он одернул меня: «Мне лучше знать, кого и когда выпускать!» А я от злости сжалась в комок, собралась, и когда пришла моя очередь петь, спела очень хорошо. Оркестр устроил мне овацию, а сидевшие в зале на балконе артисты хора студентов Ленинграда в тот момент, когда я брала финальное ля в арии Иоанны, стали изображать, что они от восторга падают в обморок. Ну как тут было не улыбнуться, и я немного «оттаяла» после стычки с режиссером. Но этот случай показателен тем, что когда я сержусь, «завожусь», то забываю о сценическом волнении и собираюсь, а потом пою лучше.

После окончания репетиции Иосиф Михайлович подошел ко мне, сказал, что восхищен моим пением, что я была права… В общем, мы помирились и потом дружили долгие годы — до самой его кончины.

Выступив на конкурсе классического пения очень удачно, я завоевала первое место и золотую медаль. Успешно выступили на своих творческих соревнованиях и другие наши молодые музыканты. А какие в нашей делегации были молодые силы! Сколько талантов! После Варшавы сразу прославились дирижеры Евгений Светланов и Геннадий Рождественский, подтвердившие потом всем своим творчеством тогдашнее признание и ставшие всемирно известными. Среди победителей конкурса пианистов были Михаил Воскресенский, Сергей Доренский… Другой пианист, Лев Власенко, потом рассказывал (когда мы встретились с ним в Греции, где я была в жюри конкурса), вспоминая Варшаву: «Ты не помнишь себя, а я до сих пор помню твои синие глаза с поволокой. Мы все были в тебя влюблены, но ты не обращала на нас внимания…» (Уже во время работы над этой книгой я узнала, что Левы не стало…)

Лауреатами стали и мои коллеги-певцы, и наши скрипачи. После фестиваля все поехали с концертами по Польше. Мы ездили по стране в поездах, в них же и жили, на всех станциях нас встречала польская молодежь, звучала музыка. Для нас пришло прекрасное время новых впечатлений, надежд. Одно слово — молодость…

После польских гастролей я сразу же вылетела в Рос-тов-на-Дону, где в то время гастролировал Свердловский театр, и успела только к заключительному концерту. На концерте я пела несколько арий и польскую песню «Над Вислой», которая входила в мою программу, которую я подготовила к конкурсу в Варшаве. Затем вместе с театром я уехала в Кисловодск. Именно там на меня «нажали», чтобы я всерьез начала готовить роль Кармен.

Еще когда я только приехала в Свердловск и спела свои первые спектакли, ко мне обратилась кассирша театра: «Теперь, наверное, пойдет «Кармен»?» С подобным вопросом стали обращаться и многие зрители, уже слышавшие меня: «А «Кармен» будет восстановлена?» Конечно, я не могла ничего ответить на это, потому что все решало руководство театра.

И вот теперь, после победы на конкурсе в Варшаве, после летних гастролей театра я вплотную приступила к работе над партией, которая стала знаменательной в моей артистической судьбе. Свердловскому театру была нужна исполнительница роли Кармен, потому что певшая эту партию Глазунова уже сходила со сцены и спектакль находился под угрозой снятия. Но когда

начались мои первые сценические репетиции, некоторые стали сомневаться в том, что эта роль у меня получится. Причина была не в голосе, нет — для моего голоса эта партия подходила идеально: она построена в основном на среднем регистре. (Потом, уже в Большом театре, дирижер В. В. Небольсин, работавший со мной над «Кармен», скажет: «У вас золотая середина».) Сомнение у некоторых вызывало то, что по своему характеру я не соответствовала роли этой раскованной, даже развязной (как трактуют этот образ многие певицы) и очень эмоциональной цыганки. Я была стеснительна, не могла и не хотела выглядеть на сцене чрезмерно «свободной» — это было противно моей натуре. Поэтому на первых репетициях были только намеки на то, что требовалось режиссеру. Вот тогда-то мне и стали говорить: «Это не твоя роль. Твои роли — Любаша, Полина, Марфа, по-славянски спокойные…»

Но старый, опытный суфлер А. Курочкин, многое видевший на сцене, крикнул мне из своей будки: «Да не слушайте вы никого! Это будет ваша коронная партия!» И он оказался прав. Постепенно я преодолевала свою робость и скованность. Вскоре пришло понимание характера этой женщины, жившей в другой эпохе, в другой стране. В этом мне помогали и внешние детали: костюмы, грим, да и сам Мериме — его новелла. Еще во время занятий с Надеждой Матвеевной мы обсуждали логику поведения Кармен, исходя из ее происхождения, окружавшей ее среды. Эта девушка из народа была непосредственна, своенравна, не терпела никакого насилия над своим сердцем, поэтому была честной в своих чувствах. Да, она была невоспитанной, но никоим образом не вульгарной или, как считают, необузданной — она была самой собой.

Вводили меня в спектакль «Кармен» очень быстро — я спела эту партию уже в конце октября 1955 года. Мою работу очень доброжелательно оценили и коллеги, и публика. Но это было только начало, только подступы к той Кармен, которую мне потом в течение многих лет пришлось петь на многих сценах мира.

После двух спектаклей «Кармен» мне предстояла концертная поездка по Австрии в составе группы артистов разных музыкальных жанров. Группу формировало Министерство культуры, и я сначала выехала в Москву. Приехав туда, я позвонила в министерство, которое тогда располагалось в здании на Неглинной улице, чтобы узнать кое-какие детали, связанные с отъездом в Австрию. Со мной разговаривал работавший тогда в министерстве Балакшеев (кстати, очень хороший конферансье). Он прекрасно знал обо мне, о моем успехе в Варшаве и, конечно

же, был в курсе того, что и в руководстве Большого театра на это обратили внимание. Его интересовало, как складывается моя театральная жизнь. И он спросил:

— Как у вас дела?

— Работаю над ролью Кармен. Уже спела два спектакля. Но сейчас не это главное. Для меня сейчас важно съездить в Австрию.

— Нет! Важно не это! Важна Кармен! — почти закричал он.

Помню, как я подумала про себя: «Чего там важного в этой Кармен? Вот посмотреть Австрию — это да!» И лишь потом я поняла, что Балакшеев был прав: спеть Кармен — значит иметь в репертуаре партию, на которую Большой театр уже «нацелился», имея в виду меня. Бесспорно, Балакшеев знал, что и А. Ш. Мелик-Пашаев постоянно следил за моими новыми ролями, интересовался, что я успела сделать за время, прошедшее после нашего с ним разговора. Раз я уже спела Кармен, то все — готова для Большого.

Находясь в Свердловске, я не могла знать всего этого и предвкушала удовольствие от знакомства со страной, в которой никогда не была. Я не обманулась в своих ожиданиях: впечатления от разных городов с их прекрасной архитектурой, от всего нового, от теплого приема зрителей, приходивших на наши концерты, были очень яркими. Потом последовала концертная поездка в Финляндию. И хотя и здесь было множество впечатлений, эти первые мои выступления за границей оказались обычными поездками — одними из многих, которые были у меня потом. А подготовленная мною роль Кармен действительно стала важной вехой в моей жизни и привела меня на сцену лучшего театра страны.

Но сначала надо рассказать о том, что произошло между этими двумя поездками. После моей победы на конкурсе в Варшаве многим моим друзьям стало ясно, что мне пора перебираться в столичные театры — Москву или Ленинград. А вскоре обстоятельства сложились так, что и я сама стала думать о том, как бы переехать в северную столицу (в силу романтических, сердечных обстоятельств). Но для начала надо было получить работу в одном из оперных театров города — в Кировском или в Малом. И хотя мои друзья и в их числе В. Матусов, певший в Малом оперном (теперь этот петербургский театр носит имя М. П. Мусоргского), говорили мне: «Зачем тебе журавль в небе, когда у тебя уже есть большая синица в руках?» (то есть мое прочное положение в Свердловске), они стали прилагать усилия, чтобы я могла прослушаться в Ленинграде.

И вот перед отъездом на концерты в Финляндию меня

согласились послушать дирижер и инспектор оперы Малого оперного театра. Аккомпанировавшая мне пианистка не удержалась, чтобы не прокомментировать ехидно: «У нас много меццо-сопрано. Вы будете четвертая». Когда я спела (труднейшую арию Эболи из оперы «Дон Карлос» Верди, которую тогда у нас никто не пел), дирижер поднялся и молча куда-то вышел. Я в недоумении ждала. Потом меня позвали в дирекцию, где снова попросили спеть. Но из-за того, что я нервничала во время ожидания, спела не так, как хотела. Я решила, что не понравилась, и ушла из театра расстроенная. Но вечером мне позвонил Матусов и удивленно спросил: «Куда ты так неожиданно исчезла? Ведь тебе дают дебют в «Царской невесте»!»

Для меня это было полной неожиданностью. Я растерялась еще и потому, что на следующий день было назначено еще одно прослушивание — на этот раз в Кировском театре (сейчас это снова Мариинский). Что делать? Пришлось утром идти в дирекцию Кировского и, сославшись на нездоровье, отказаться от прослушивания.

Я вернулась в Москву, где у меня было много важных дел, из-за которых меня, собственно говоря, и согласилась на время отпустить дирекция Свердловского театра: надо было сдать несколько экзаменов в консерватории (я еще училась в заочной аспирантуре и имела право на отпуск для экзаменов), а также пройти отбор на конкурс имени Шумана, который должен был состояться летом 1956 года в Берлине, в здании «Штаатс-Опера».

Забегая вперед, скажу, что этот конкурс был для меня неудачным и не по моей вине: там со мной случилась непредвиденная неприятность. Руководитель нашей маленькой группы конкурсантов, которого к нам приставило Министерство культуры, был человеком суровым, скорее жестким, чем строгим. Он отказался от предоставленной нам машины (непонятно, в силу каких причин), и мы были вынуждены идти из гостиницы пешком на довольно значительное расстояние. В это время начался дождь, ветер, мы все промокли. Для меня же это оказалось роковым — я простудилась. Много ли нужно для голоса? И это случилось как раз накануне моего выступления на конкурсе. Хотя я хрипела, но вышла петь… Все кончилось тем, что с тяжелейшим трахеитом я вернулась в Москву, сойдя, как говорят, с дистанции… Впоследствии, когда я стала работать в жюри различных конкурсов, мне были понятны все переживания не только тех, кто «проигрывал» на них, но и победителей.

После поездки в Финляндию я вернулась в Свердловск, где продолжала петь свои спектакли. Заканчивался 1955 год. Сразу после очередного выступления в «Кармен» я вылетела в Москву,

куда меня пригласили для участия в новогоднем концерте в Георгиевском зале Кремля. На концерте присутствовало руководство страны, были приглашены многие деятели культуры. Среди вещей, которые я пела, была и «Хабанера». Кое-кто из находившихся в зале, в том числе и представители Министерства культуры, недоумевали: «А говорят, что в Большом театре некому петь Кармен. Почему же Архипова поет в Свердловске, а не в столице?»

Действительно, в то время в Большом театре сложилось так, что не оказалось исполнительниц роли Кармен: Вера Александровна Давыдова вот-вот должна была уйти на пенсию, а две другие, молодые певицы ЛИ. Авдеева и В. И. Борисенко в это время готовились стать матерями. Таким образом, возникли сложности и с исполнением других меццо-сопрановых партий — Марины Мнишек в «Борисе Годунове», Амнерис в «Аиде»… Помню, как ко мне на этом концерте в Кремле подошла Надежда Чубенко, певшая в Большом театре партии драматического сопрано, и сказала, что у них некому петь партии высокого меццо-сопрано и что А. Ш. Мелик-Пашаев предложил ей готовить Марину Мнишек и Амнерис, что было явно вынужденной мерой. Потому-то Александр Шамильевич и поставил себе целью «заполучить» молодую певицу из Свердловска. И вопрос, который руководству театра был задан во время новогоднего концерта, почему Архипова не поет в Большом, был воспринят как приказ министерства действовать.

Я всего этого не могла знать — у меня в то время были свои личные планы, свои личные проблемы. В конце января 1956 года у меня должен был состояться мой сольный концерт в Ленинграде в Малом зале филармонии: одно отделение было отдано пианисту Михаилу Воскресенскому, другое мне. Мы с ним в то время готовились к конкурсу Шумана, и нам предоставлялась возможность «обкатать» свои программы, состоявшие из произведений этого немецкого композитора, на публике. В Ленинград я приехала из Свердловска с заездом в Москву. Когда я пришла к нам в квартиру на улице Грановского, соседи передали, что кто-то звонил мне и что речь идет о том, что меня приглашают в Большой театр. Но поскольку все это было на уровне разговоров, ничего конкретного, я уехала петь свою шумановскую программу в Ленинград.

Через два дня состоялся и обещанный дебют в «Царской невесте» в Малом оперном театре. Успех был большой. И в публике, и в театре стали говорить: «Это наша новая звезда», хотя я еще не была в труппе официально. Именно об этом и хотел говорить со мной директор театра Б. Загурский. Но перед тем как

прийти к нему, я в разговоре с инспектором оперы сказала: «Должна предупредить о том, что меня собираются пригласить в Большой театр». Он не придал этому значения, решив, что я набиваю себе цену, и не поверил мне.

Директор театра Б. Загурский, важно сидя за столом, стал говорить о том, что сам он на дебюте не был, но меня все хвалят, что художественный совет решил меня пригласить в театр, работать в котором большая честь, — и все в таком же духе: надо же было показать, куда меня берут. Но при всей многозначительности нашего разговора он предупредил, что у театра нет возможности решить мою проблему с жильем в Ленинграде. Говорил он со мной приветливо, почти по-отечески, но явно не придавал значения предупреждению о возможном моем переводе в Большой театр, а может быть, и не знал о нашем разговоре с инспектором оперы. Он сказал: «Пишите заявление о приеме в театр. Я сейчас еду в Москву и передам его в министерстве Кабанову». (Здесь надо объяснить, что все переводы из театра в театр, все приемы на работу новых артистов до недавнего времени утверждались в Министерстве культуры: контрактной системы в советских театрах тогда не существовало, труппы были постоянными и мнение руководства Министерства культуры было решающим — как в судьбах актеров, так и в репертуарной политике.)

Написав заявление с просьбой о приеме в труппу Малого оперного театра, я уехала в Москву. А там меня уже вовсю разыскивали работники Министерства культуры. Я позвонила начальнику управления музыкальных учреждений А. А. Холодилину. Слышу:

— Где тебя носит? В Свердловске тебя нет, в Москве тебя нет! Где тебя искать прикажешь?

— Я была в Ленинграде, пела дебют в Малом оперном.

— Зачем?

Как могла, объяснила свой интерес к ленинградской жизни… Мне тоже объяснили, что сейчас важнее:

— В министерстве у Кабанова уже лежит приказ о твоем переводе в Большой театр. Иди к нему, а также позвони в Большой заместителю директора Сергею Владимировичу Шашкину!

— !?

От удивления и неожиданности я не могла вымолвить ни слова. Пока я «порхала» между городами, пробовалась в разные театры, тут, в Москве, все уже было решено без меня.

Пришла на Неглинную улицу, поднялась в нужный мне кабинет. Кабанова не оказалось на месте, он куда-то вышел.

Решила пойти в буфет — в суматохе событий не успела еще поесть, да и дома ничего не было: родители с братом и сыном Андрюшей в это время были в Китае, так что готовить было некому и не для кого. Стою в очереди. Вдруг слышу:

— Архипова! Злодейка! Обманула нас! — За мной в очереди оказался Б. Загурский.

— Почему обманула? Я ведь честно предупредила вашего инспектора оперы. А вам-то откуда известно?

— Я был у Кабанова с вашим заявлением, а он показал мне подписанный приказ о переводе в Большой.

— А вот я его еще не видела…

Получив в министерстве приказ, пошла в Большой театр к С. В. Шашкину. Сергей Владимирович встретил меня очень приветливо:

— Поздравляю! Театр очень заинтересован в вас. В чем бы вы хотели дебютировать? (Вот так — ни больше ни меньше! То дважды не подходила, а теперь «в чем бы хотели»!)

— В «Царской невесте».

— Но у вас же в репертуаре есть Кармен. — Они, оказывается, уже были в курсе всех моих дел.

— Да, но я ее спела всего лишь несколько раз и не считаю готовой для дебюта в Большом театре.

— Мы дадим вам время, чтобы вы могли подготовиться. Да и потом, Любаш у нас несколько, а Кармен нет…

На то, чтобы завершить все свои дела в Свердловске, мне дали месяц. Я возвращалась в Свердловск и радостная, и немного растерянная: что меня ждет и здесь, в театре, и там, в Москве? Мучил меня и вопрос: «Как сказать обо всем Ганелину?» Хотя я прекрасно понимала, что копию приказа о моем переводе в Москву ему уже выслали из министерства, что он давно все знает, но одно дело бумажка, пусть и официальная, другое дело личный разговор.

За февраль я спела в Свердловске еще три спектакля «Кармен». Макс Ефимович делал вид, что ничего не происходит. Я записалась к нему на прием. Он меня принял и на мое сообщение о том, что приказом министра я переведена в Большой, ответил:

— Никакого приказа я не получал.

— Странно… Извините. — И ушла.

Через несколько дней я опять пришла в дирекцию и спросила у секретаря:

— Пришел приказ из Москвы?

Секретарша как-то смутилась, а потом шепотом сообщила мне по большому секрету:

— Макс Ефимович спрятал его и видеть не хочет…

Я внутренне улыбнулась — ну чем не мальчишка! Он нашел такую певицу, а ее у него отнимают! Конечно, я понимала все и была признательна за его доброе отношение. И решила подойти теперь с другой стороны.

Придя к нему на прием во второй раз и зная, что Макс Ефимович ждет от меня опять вопроса о том, пришел ли приказ, я попросила его совсем о другом. Без всяких вопросов, без всяких «подходов» взяла, что называется, быка за рога и сказала прямо в лоб:

— Для перевода в Большой театр мне нужна характеристика, и я хочу, чтобы ее написали именно вы.

М. Е. Ганелин несколько растерялся от такого напора, сначала опешил, даже рассердился, а потом… рассмеялся. Конечно, он написал характеристику, которая много значила: когда один директор театра рекомендует артиста другому директору — это весомо. А с Максом Ефимовичем мы расстались большими друзьями. И я всегда буду помнить то, что именно он первый пригласил меня на большую сцену, поверил в меня как в певицу и дал возможность проявить себя, поручая ответственные партии.

Хотя я и уехала из Свердловска (теперь город носит свое историческое имя — Екатеринбург), но никогда не прерывались мои связи с ним, с его театром, с его удивительно благожелательной публикой. Я еще много раз приезжала сюда: и со своими гастролями, и в составе труппы Большого театра, а потом и со своими учениками.

Гастроли Большого театра в Свердловске пошли, я бы сказала, на пользу местному театру в том смысле, что со всей очевидностью встал вопрос о необходимости реконструкции его здания. Помню, как во время пребывания там труппы Большого театра постоянно возникали какие-то неполадки: то были проблемы с котельными, то что-то начинало заливать, то ощущался недостаток в помещениях.

И вот после нашего отъезда местные власти приняли решение привести здание оперного театра в полный порядок. И не просто отремонтировать, а капитально переоборудовать сцену, оснастить ее самой современной театральной «машинерией». Расширили и основное здание театра, пристроив к нему с двух сторон новые корпуса, куда «переселились» административные и другие службы. Фасад театра от этого только выиграл — здание получило архитектурную законченность, стало фундаментальным, солидным. В свой очередной приезд в Свердловск я, как архитектор, сразу это отметила.

Артисты оперы рассказывали мне, как много сделали тогда

для театра два самых заметных человека в Свердловске: первый секретарь обкома Б. Н. Ельцин и руководивший огромным «Уралмашем» Н. И. Рыжков. Один, кроме помощи в решении больших и малых проблем театра, «выбивал» в «верхах» сусальное золото для отделки прекрасного зала и внутренних интерьеров, другой на своем заводе принял заказ на изготовление металлических конструкций для театра, прочих необходимых деталей. Иметь достойный театр было для города делом чести. И хотя впоследствии этих двух людей развела жизнь, но результаты дела, в котором они принимали участие, налицо: театр в Екатеринбурге (и хороший театр) стоит и украшает собой город. А человеческие судьбы, жизненные пути — это уж зависит от времени, в котором всем нам выпало жить. Главное, человек должен делать то, что ему предназначено свыше, для чего он пришел в этот мир…

Отмечать свое тридцатилетие пребывания на сцене я поехала туда, где начинала, — в Свердловск. Это было в феврале 1986 года. Я ехала не просто на гастроли, я ехала отчитываться перед той публикой, которая так тепло приняла меня в далеких 1954–1955 годах. Я посчитала это своим долгом благодарности.

Кроме концертных выступлений, встреч со свердловчанами, я решила в последний раз спеть партию Любаши в «Царской невесте» там, где дебютировала в ней, — на сцене Свердловского оперного театра. Вместе со мной в спектакле на этот раз выступала моя ученица Мария Хохлогорская (она пела Марфу), которая к тому времени уже несколько сезонов работала в этом театре. Так состоялась своеобразная передача эстафеты поколений… Отмечать очередной юбилей я снова приезжала в Екатеринбург — в декабре 1994 года, ровно через сорок лет после моих первых шагов на профессиональной сиене…

Я приступила к работе в Большом театре 1 марта 1956 года, а через месяц, 1 апреля, спела на его сцене свой первый спектакль. Конечно же, это была «Кармен».

С тех пор я каждый год стараюсь как-нибудь отметить тот свой дебют: в этот «несерьезный» день пою, если удается, спектакль в Большом театре или устраиваю на его сцене творческий вечер. В этом году мне удалось отметить и 40-летие моего прихода в Большой театр: именно 1 марта 1996 года был подписан договор на издание книги, которую вы держите в руках. Вот такое совпадение. Надеюсь, что оно оказалось счастливым…

Силуэты великих из памяти

Итак, я стала солисткой Большого театра. И не через два-три года, как предсказывала мне Т. Шухмина, а намного раньше: прошло всего полтора года с начала моей сценической деятельности, с тех дней поздней осени 1954 года, когда я уезжала в незнакомый мне город, в незнакомый театр, в незнакомую жизнь…

Начинался очередной этап в моей артистической судьбе, где все было новое: горизонты, задачи, роли. И новые люди. И какие! Я считаю большим счастьем, что с первых же дней своей работы на сцене Большого театра мне довелось встречаться со многими не просто замечательными, а выдающимися мастерами.

Одним из них был музыкант европейского масштаба, главный дирижер Пражского оперного театра Зденек Халабала. В то время он был приглашен работать в Большой театр для постановок некоторых крупных спектаклей. Зденек Халабала вынужден был перед этим уйти из Пражского театра по очень личным причинам, а Большой театр с его приездом приобрел несомненно великолепного мастера.

Я работала со Зденеком Антоновичем (так мы называли его на русский манер) над двумя партиями: Марины Мнишек В «Борисе Годунове» Мусоргского и Дьячихи в опере чешского композитора Л. Яначека «Ее падчерица» («Енуфа»), Марину Мнишек я спела в начале 1958 года и потом пела ее всю свою артистическую жизнь на разных сценах мира, в разных постановках, с разными дирижерами, но многие замечания и советы З. Халабалы сохранила навсегда.

Наиболее трудной, но и очень интересной для меня была работа над образом Дьячихи, которую в определенном смысле можно назвать «Борисом Годуновым в юбке». Следует объяснить, почему к ней применимо это сравнение, и для этого вкратце расскажу драматически насыщенный сюжет оперы Леоша Яначека, тем более что она не часто ставится за пределами Чехии.

Яначек написал оперу по пьесе чешской писательницы Г. Прейссовой «Ее падчерица» в 1903 году. Его потрясла и привлекла эта психологическая драма, рассказывающая о косных нравах и суровых законах жизни моравской деревни. Среди персонажей и моя Дьячиха (или «костелничка», то есть сторожиха при костеле) — сильная, самолюбивая женщина, способная на самые серьезные поступки. Эта вдова воспитывала падчерицу Енуфу, красивую, добрую, и всячески хотела доказать односельчанам, что воспитает из неродной дочери примерную и

послушную девушку. Она действительно любила ее и делала для нее все.

За Енуфой ухаживали два парня — скромный и безответно любящий ее Лаца и деревенский гуляка, избалованный женским вниманием Штева. Енуфа любила Штеву, уже ждала от него ребенка и надеялась на скорую свадьбу. Дьячиха до поры не знала ничего. Все выяснилось, когда Лаца, в очередной раз уговаривая Енуфу бросить Штеву и хватая ее за руки, в порыве ревности и обиды поранил ее лицо ножом, который всегда имел при себе, постоянно что-то строгая. Никогда не любивший Енуфу Штева отказался от нее. В отчаянии от ожидающего ее позора девушка во всем признается «мамичке», как называла она Дьячиху.

«Костелничка» во что бы то ни стало решила скрыть правду от односельчан и на полгода заперла Енуфу в избе, чтобы никто не мог ее увидеть, и сказала, что девушка уехала на время.

Находясь взаперти, Енуфа родила ребенка. Дьячиха все еще надеялась, что Штева одумается, и, сломив свою гордость, умоляла его жениться на Енуфе, чтобы «покрыть грех», как говорят в таких случаях. Но тот уже посватался к дочери богатого односельчанина. Дьячиха тогда решила женить на падчерице влюбленного в нее Лацу, который был согласен на все, даже узнав о том, что у Енуфы родился ребенок. При этом Дьячиха сказала парню, что младенец уже умер. Благословив жениха и невесту, она стала думать, куда же деть ребенка? И решилась на страшное: напоив Енуфу сонным зельем, она взяла дитя и бросила его в полынью.

Совершив злодеяние в порыве отчаяния. Дьячиха кинулась в церковь, чтобы замолить свой грех. Ей стало казаться, что небо рушится на нее, что нарисованное на потолке костела «божье око» смотрит на нее с осуждением. Ее стали преследовать страшные видения (чем не Борис Годунов с его заклинаниями «Чур, дитя! Чур!»). Душевные муки Дьячихи усилились, когда очнувшаяся через несколько дней Енуфа стала беспокойно искать сына. Дьячиха сказала ей, что ребенок умер, пока она болела.

Через некоторое время должна была состояться свадьба. Дьячиха, в отличие от веселых гостей, была мрачна, ее преследовали страх и тревога. И вот среди всеобщего веселья раздался крик маленького пастушонка, что на реке, в оттаявшем льду нашли трупик младенца. Мальчик даже показал принесенный им чепчик, который Енуфа узнала. С ней началась страшная истерика. Дьячиха призналась в том, что это она утопила сына своей падчерицы, что она сделала это, чтобы спасти честь Енуфы…

Конечно, такой богатый драматический материал, такой

сложный, даже страшный характер моей героини позволял создать яркий, трагический образ моравской крестьянки. Это была настоящая роль, трудная, но и привлекательная. Столь же трудной и интересной была и музыкальная партия — здесь было над чем работать.

Партия Дьячихи в вокальном плане очень сложна. Мало того, Яначек написал ее для драматического сопрано, но Зденек Халабала считал, что ее может исполнять и высокое меццо-сопрано — это как бы придаст образу больше драматизма. Для ее исполнения он выбрал меня. Поначалу я сомневалась, что у меня что-нибудь получится: меня пугали предостережения некоторых коллег, что я могу остаться без голоса. Действительно, партия Дьячихи сложна своим широким диапазоном, напряженностью, эмоционально она очень насыщена. Но Халабала успокаивал меня: «Да, она трудна, но когда вы будете в пении и игре, то даже не заметите, как одолеете труднейшие места». Он был учеником Леоша Яначека и прекрасно знал замысел композитора, так что все работавшие над спектаклем «Ее падчерица» получали указания как бы из первых рук.

Хотя для постановки оперы в Москву из Брно приехал режиссер, дирижера Халабалу тоже можно было назвать не просто музыкальным руководителем, но и полноправным постановщиком: весь музыкальный, ритмический рисунок, выписанный композитором, Зденек Антонович перевел в драматургическое действие. В своих мизансценах он шел от музыки. Например, в партии Штевы много пауз, и Халабала объяснил, почему: Штева боялся гневной старухи Дьячихи и от страха заикался. Отсюда в музыке паузы. Когда эти и другие особенности партитуры оперы были объяснены певцам, все становилось на свои места и было понятно. Приехавший режиссер-постановщик «развел» предложенные Халабалой мизансцены и выстроил их композиционно, согласно своим замыслам.

Работал Зденек Антонович настолько интересно, что я вскоре стала относиться к незнакомому мне прежде музыкальному материалу с меньшим страхом, а потом так увлеклась этой партией, что не ограничивалась только собственными репетициями с Халабалой, а оставалась и на других, чтобы видеть, как он работает с исполнителями. Наблюдая его в это время, я могла применять и к себе все те его требования и советы, которые он давал моим партнерам.

Вместе с режиссером в Москву из Брно приехала замечательная художница. И декорации, и костюмы были очень удачными, так что в результате наших совместных усилий

спектакль получился и потом шел с неизменным успехом. И критики, и Халабала оценивали нашу работу именно как успех.

Премьера «Ее падчерицы» состоялась в конце 1958 года. Обо мне Зденек Антонович позднее написал: «От спектакля к спектаклю Дьячиха в исполнении Архиповой звучит точнее и увереннее, свободнее и выразительнее, роль растет актерски. Артистка создает человечески правдивый и потрясающий образ, увлекающий публику. Перед ее исполнением в восторге преклоняются знатоки музыки, перед которыми прошло много Дьячих — чешских и зарубежных».

Больше мне не довелось работать с этим прекрасным дирижером, носителем старой европейской музыкальной культуры: Зденек Халабала умер через несколько лет после московской премьеры «Ее падчерицы», в 1962 году.

Впоследствии меня не раз приглашали исполнить роль Дьячихи и в Праге, и в Брно. Но мне все время нехватало времени. Когда же наконец я выучила роль на чешском языке (на котором очень удобно петь) и собиралась ехать в Чехословакию, то в самый последний момент заболела. Поездка не состоялась.

В те же годы мне выпала честь работать с еще одним выдающимся музыкантом — американским дирижером Леопольдом Стоковским. Я помнила его по шедшему в нашей стране популярному музыкальному фильму «Сто мужчин и одна девушка» с участием очаровательной Дины Дурбин, в которую были влюблены и мы, совсем еще девочки. В фильме Леопольд Стоковский играл самого себя. Но могла ли я, сидя в кинотеатре и наслаждаясь мелодией «Застольной песни» из «Травиаты» Верди, которую в фильме пела Дина Дурбин, думать, что тот седовласый дирижер с молодыми умными глазами, который смотрел на нас с экрана, пригласит меня участвовать в своих концертах?

Тем не менее это чудо произошло. Леопольд Стоковский приехал с гастролями в Москву летом 1958 года. В программу своих выступлений он включил музыку балета Мануэля де Фальи «Любовь-волшебница», тогда еще мало известную у нас. Маэстро потребовалась певица для исполнения вокальной партии в этом произведении испанского композитора. В Московской филармонии Стоковскому порекомендовали замечательную певицу и тонкого музыканта З. А. Долуханову. Но Зара Александровна в телефонном разговоре отказалась от этого предложения и в свою очередь порекомендовала обратиться к молодой солистке Большого театра Ирине Архиповой.

Позвонили мне. Я была удивлена этим неожиданным

приглашением и, конечно, испугалась: ведь речь шла о пусть и небольшой, но сложной партии, о незнакомой мне музыке, а главное, о выступлении в концерте с самим Леопольдом Стоковским!.. Поблагодарив за столь лестное предложение, я сказала, что лучше всего пригласить такого большого мастера, как Долуханова. И услышала в ответ, что именно Зара Александровна рекомендовала меня работникам филармонии. И я рискнула…

Начало первой репетиции. Сижу и жду: какой он в работе, этот строгий и серьезный знаменитый дирижер? Его требовательность к музыкантам (оркестр был наш, Московской филармонии) меня просто поразила. Помню, как женщина-концертмейстер взяла аккорд. «Пианиссимо!» — потребовал Стоковский. Пианистка повторила аккорд тише, но дирижер опять сказал: «Пианиссимо!» Он повторял свое требование до тех пор, пока аккорд не прозвучал действительно пианиссимо.

Стоковский взглянул в мою сторону, приподнял бровь, в этом жесте я словно почувствовала вопрос: ясно ли тебе, что требуется от исполнительницы партии цыганки-колдуньи? Его сомнения можно было понять: под силу ли русской певице передать овеянную мистикой музыку де Фальи, написанную в испанском народном духе, с традиционными для народного пения вокальными «украшениями» и прежде никогда не слышанную в России? Окончив петь, я с волнением ждала, что скажет маэстро. А он сказал очень просто, без эмоций, по-деловому: «Браво! — Приходите на следующую репетицию». Она была назначена на 9 июля.

А затем состоялись два концерта Стоковского в Зале им. Чайковского. Понимая мое состояние, дирижер перед своим выходом на сцену постарался поддержать меня: «Не волнуйтесь, пойте так же хорошо, как вчера!» И вышел к публике. Я осталась за кулисами. В этом-то и был замысел Стоковского: чтобы в полной мере передать мистический характер музыки балета «Любовь-волшебница», он поместил певицу не на сцене, а за кулисами, откуда и должен был передаваться звук — словно из потустороннего мира. Голос невидимой залу певицы создавал атмосферу таинственности, фантастичности. Замысел, конечно, интересен, но мне было очень трудно: тогда на сцене еще не существовало телевизионных мониторов и мне не было видно Стоковского. Поэтому между нами стоял дирижер-ассистент, который показывал все его вступления. (Много позже мне пришлось еще раз исполнять эту музыку вместе с Вашингтонским симфоническим оркестром, но тогда я уже стояла на сцене.)

После московских концертов я вместе с Леопольдом

Стоковским выехала в Ленинград, где мы повторили программу из музыки Мануэля де Фальи. И в северной столице был успех. Мне же это знакомство с новым для меня пластом музыки помогло в поисках дополнительных красок для роли Кармен, тоже цыганки и тоже немного колдуньи.

После концертов Стоковского, на которые стремились попасть очень многие и которые пользовались необычайным вниманием и музыкальной общественности, и прессы, и огромного числа любителей музыки (наконец-то получивших в те годы возможность слышать и видеть прекрасных исполнителей из многих стран мира, все чаще приезжавших в Советский Союз), музыкальная Москва заговорила и обо мне.

Пусть это не покажется нескромным, но в те мои первые годы работы в Большом театре на меня был какой-то особенный «спрос»: во мне были заинтересованы одновременно несколько дирижеров, поручая все новые партии в своих постановках или приглашая петь в своих концертах. Моя творческая жизнь раз от разу становилась все интенсивнее, у меня было постоянное желание пробовать себя в чем-то новом, узнавать прежде неизвестное. И главное, было счастливое чувство своей нужности, которое только усиливало желание работать, работать, работать. Должна признаться, что и сейчас это желание не оставляет меня, и сейчас, как и сорок лет назад, моя жизнь по-прежнему заполнена многочисленными обязанностями и как певицы, и как педагога, и как президента Международного союза музыкальных деятелей, о чем я постараюсь рассказать в этой книге в последующих главах.

Для старших коллег по искусству это мое жадное желание работать и первые мои успехи не оставались без внимания. Не скрою — мне было приятно, как и каждому творческому человеку, слышать от многих из них слова одобрения. Актерам ведь так нужна похвала, так нужен успех, который окрыляет, дает силы для дальнейшего движения вперед. Помню, как в конце 50-х годов в Москву приезжали знаменитые итальянские певцы — тенор Тито Скипа и сопрано Тоти Даль Монте. Помимо их выступлений были организованы и встречи с ними, своего рода творческие семинары. Проходила такая встреча и в Бетховенском зале Большого театра. Тито Скипа прослушал и наши спектакли, которые ему понравились. А когда его спросили, кто из певцов запомнился ему более всего, он назвал их и сказал при этом: «Особенно хороша та певица, которая пела Марфу в «Хованщине» и Амнерис в «Аиде». Знаменитый итальянец не знал тогда моей фамилии и запомнил меня по ролям.

В те же годы в Большом театре работал и приглашенный из

Болгарии известный вокальный педагог Христо Брымбаров (у него учился знаменитый теперь Николай Гяуров). Однажды во время одной из репетиций он увидел меня, сидевшую в зале, в партере, и сам пошел мне навстречу. Приветливо поздоровавшись, он сказал, что слышал меня в «Кармен» и в «Борисе Годунове», что восхищен моим голосом, что рад нашему знакомству… И отзыв Тито Скипы, и добрые слова известного вокального педагога, на глазах у всех лично подошедшего к молодой еще певице, конечно же, не вызвали восторга у других меццо-сопрано, вдруг ставших моими недоброжелателями. Ведь они считали себя самыми-самыми и вдруг такое… Тут ничего не поделаешь — театр есть театр, и чужой успех здесь зачастую воспринимают как собственное поражение, а добрые слова в адрес другого — как личное оскорбление. И только когда к нам приехал Марио Дель Монако, когда у нас был успех, а потом меня пригласили в Италию, откровенное злословие поутихло, но, конечно же, не прекратилось. К этому надо относиться как к неизбежным издержкам человеческих отношений, как к данности. Ведь в конце концов о человеке судят по делам, по тому, что он умеет, а не по досужим разговорам или по самомнению…

В том, как самомнение, неумение (да и нежелание) видеть себя со стороны и соразмерять свои амбиции с реальностью вредит актеру, я смогла убедиться, когда начала работать над партией Шарлотты в «Вертере» Массне. Приглашение на эту роль было для меня неожиданным. В то время я была занята совсем другой работой: готовился к постановке новый спектакль — опера Тихона Хренникова «Мать». Ставить ее был приглашен замечательный театральный режиссер Н. П. Охлопков. Я помнила его как актера, в основном по юношеским впечатлениям от фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», где Николай Павлович сыграл роль псковского богатыря Василия Буслаева.

И вот теперь мне привелось встретиться с этим известным режиссером в работе. Мастер постановки больших действ, Охлопков ставил оперу Хренникова как героико-эпический спектакль. Работать с ним певцам было сложно, так как, на мой даже тогдашний взгляд, он не учитывал в полной мере оперную специфику, а относился к нам, словно перед ним были актеры кино или драматического театра. В опере ведь самое главное — музыка, вокал. Не зря же в русском языке принято говорить «иду слушать оперу», а не «иду смотреть оперу». Поэтому мизансцены должны быть такими, чтобы певец чувствовал себя естественно. Мы не можем петь, «стоя на голове», разного рода режиссерская акробатика для вокалистов неуместна, ведь помимо неудобных мизансцен есть немало других причин, мешающих певцам…

Николай Павлович тем не менее шел больше за литературной основой произведения М. Горького, а не за музыкой. Репетиции шли очень трудно, но и очень интересно. Должна признаться, что встреча с Охлопковым обогатила мой и сценический, и актерский опыт (думаю, и не только мой).

В опере «Мать» я готовила трудную партию Ниловны и была в то время полностью поглощена работой над ней. Но вдруг однажды в оперной канцелярии ко мне обратился Сергей Яковлевич Лемешев:

— Ира, вы не знакомы с партией Шарлотты? — Лемешев в это время был занят постановкой «Вертера», в котором должен был сам петь главную партию. Я знала, что он уже отобрал для этого спектакля актеров, с которыми работал. Знала я и то, что репетиции идут полным ходом, что готовы первые два акта. Поэтому удивилась вопросу Сергея Яковлевича, но ответила:

— Нет, я пока не знаю ни оперы, ни партии Шарлотты.

— А вы бы не хотели спеть Шарлотту? Посмотрите третий акт, и если партия вам не высока, то подготовьтесь и приходите на репетицию.

Я сразу пошла в библиотеку театра, взяла клавир, тут же просмотрела незнакомый мне музыкальный текст, попросила урок с концертмейстером, чтобы подготовиться к назначенному дню.

Сергей Яковлевич подобрал для исполнения «Вертера» хороших певцов: вместе с ним петь главную партию готовились тенора Алексей Масленников и Антон Григорьев, на роль Софи он пригласил Аллу Соленкову, у которой был очень красивый, прямо-таки хрустальный голос, и она идеально подходила к образу этой нежной девушки. Меццо-сопрановую партию Шарлотты должна была петь Кира Леонова, обладательница голоса с очень приятным мягким тембром. Кроме нее эту партию готовила еще одна певица, тоже молодая, тоже способная и внешне достаточно привлекательная. Именно из-за непредсказуемого поведения этой певицы, ставившего под угрозу сдачу спектакля в срок, Сергей Яковлевич и попросил меня уже на завершающем этапе подключиться к их работе.

А дело было так. Эту певицу по рекомендации одного ленинградского педагога взяли в Большой театр, потому что она по многим своим индивидуальным качествам очень подходила к роли Кармен: у нее были хороший голос, яркая внешность, темперамент, раскованность. Хотя раскованность хороша на сцене, а не в повседневной жизни и тем более в трудной, черновой работе над ролями. Но судя по всему, избалованная первыми успехами (и на сцене, и у мужской части труппы), она

решила, что если уж ее пригласили в такой знаменитый театр, то и вести в нем себя она должна как примадонна, единственная и незаменимая.

Наверное, ее представление о «примадонстве» было навеяно просмотром разного рода неглубоких по содержанию фильмов, где экранные героини, в расчете на наивное восприятие зрителей, ведут себя утрированно капризно. А может, свою роль сыграло посещение водевилей или оперетт, где среди карикатурных персонажей нередко фигурируют разного рода «примы» провинциальных трупп?.. Трудно сказать, на кого ориентировалась эта певица, но вела она себя вызывающе неуважительно. На мой взгляд, у нее просто не было внутренней культуры, настоящего воспитания. И ума.

И вот это заимствованное извне «примадонство» она решила применить — и перед кем? Перед великим певцом и чудным человеком Сергеем Яковлевичем Лемешевым, которого в театре все обожали! Она постоянно опаздывала на репетиции, заставляя ждать и своих партнеров, и режиссера спектакля. Надо сказать, что тогда Сергей Яковлевич был заместителем директора театра, иногда даже исполнял функции директора, так что у него была на счету каждая минута.

Однажды на его вопрос о причинах опоздания она соврала что-то явно несуразное: «Ко мне пришли гости, и я не могла их оставить». Все мы знали, что она жила в общежитии театра и что ей негде было принимать гостей. Да и кроме того, делу время, а потехе час: назначать «приемы», когда надо идти на репетицию, может только человек циничный. Или глупый…

И так повторялось несколько раз. С. Я. Лемешев терпел-терпел, а потом понял, что надо искать замену. И обратился поэтому ко мне. Подготовив свою партию в третьем акте оперы «Вертер», я пришла на репетицию. И оказалась свидетельницей того, как и на этот раз всем пришлось ждать «примадонну». Через двадцать минут после начала репетиции она наконец появилась, что-то откровенно сочиняя на ходу:

— Я не могла прийти раньше… Меня вызывал директор.

Зачем она могла понадобиться самому директору, который, наверное, и не подозревал о том, что вызывал ее? Певица явно «надувала щеки», напускала на себя ложную значительность. На кого это все было рассчитано? Если ей надо было решить какие-то вопросы с дирекцией, то перед ней был заместитель директора.

Сергей Яковлевич все понимал.

— Вы опаздываете не в первый раз, и у вас всегда находятся какие-то причины, не имеющие отношения к работе в театре…

— Хорошо, в следующий раз я приду вовремя.

— В следующий раз вы можете совсем не приходить!

Надо было знать Сергея Яковлевича, мягкого, внимательного и уважительного ко всем человека, чтобы понять, как его оскорбляло такое поведение. А главное — безответственное отношение к работе. Ведь театр, сцена немыслимы без самоотдачи, без постоянного труда, без самодисциплины… Через год-полтора несостоявшаяся «примадонна» была уволена из Большого театра после какого-то очередного инцидента. Что ж, каждому свое…

С. Я. Лемешев работал на репетициях очень легко, без ненужных эмоций, был терпелив, внимателен. В отличие от некоторых режиссеров, предпочитающих сначала думать о каких-то внешних постановочных приемах, а уж потом о выразительности музыки, он всегда учитывал, будет ли певцу удобно исполнять его партию в той или иной мизансцене, сможет ли он вокальными средствами полностью раскрыть тот образ, который создал композитор.

Большое удовольствие я получала и от работы с талантливейшим дирижером М. Жуковым. К сожалению, «Вертер» оказался нашим единственным общим спектаклем.

Поскольку я подключилась к работе над этой оперой почти в самом конце, когда уже все певцы подготовили свои партии, мне пришлось буквально догонять своих товарищей. Кроме того, я постоянно отвлекалась на репетиции другой постановки — оперы «Мать». Конечно, к премьере «Вертера» я не успела полностью подготовиться, да и не претендовала на участие в первом спектакле. А прошел он с огромным успехом, как, впрочем, и все последующие спектакли. С Сергеем Яковлевичем я пела редко — была выше его ростом, в отличие от Киры Леоновой, которая идеально подходила к Вертеру — Лемешеву, — поэтому моими партнерами чаще всего были Алексей Масленйиков и Антон Григорьев. Но наши добрые отношения и тогда, и впоследствии сохранялись неизменно. Сергей Яковлевич всегда знал, что нового мне удалось сделать в театре или на концертной эстраде.

В последние годы жизни С. Я. Лемешева его приглашали вести циклы музыкальных передач на радио и телевидении. И вот в одной из них он очень тепло отозвался о моей новой тогдашней работе — концертной программе из произведений С. И. Танеева. Я понимала, почему Сергей Яковлевич обратил на это особое внимание — ведь он учился у замечательного певца Н. Г. Райского, который был другом Сергея Ивановича. Вокальное наследие этого русского композитора было близко ему, и он сожалел, что и романсы, и симфонические произведения Танеева исполняются очень редко. Петь романсы Танеева трудно — это

другой уровень музыки, глубокой, наполненной особым философским смыслом. Она сочетается не со «сладкой» лирической поэзией, а со стихами поэтов, тяготевших на переломе XIX и XX веков к символизму. Романсы Танеева потому и исполняются редко, что они требуют особого воображения, развитого внутреннего образного мышления. Понимая все это, Сергей Яковлевич Лемешев и заметил мою работу, которая как нельзя кстати подходила к отмечавшемуся в 1976 году 120-летию со дня рождения С. И. Танеева.

За два года до своей кончины С. Я. Лемешев тяжело и надолго заболел. Но вот стало известно, что он, немного окрепнув, даст концерт. Надо ли говорить, каким это стало праздником для тысяч его почитателей, каким это было подвигом самого певца. Он словно хотел почерпнуть новых сил, испив из источника горячей к нему любви, которая была воистину всенародной.

Я не могла присутствовать на этом концерте из-за болезни, поэтому слушала по трансляции. Как певице, мне очень хорошо было понятно все, что чувствовал Сергей Яковлевич, выйдя на концертную эстраду после долгого отсутствия, как он волновался. А зал — зал оставался прежним: чутким, любящим.

Сразу же после окончания трансляции, находясь под впечатлением, я написала письмо:

> *20 декабря 1975 г., Москва.*
>
> Дорогой, глубокоуважаемый Сергей Яковлевич!
>
> Аплодирую Вам, скандирую, кричу «браво». Восхищаюсь Вашим искусством и Вашим артистическим Подвигом! Спасибо за концерт, который я слушала по трансляции из Большого зала консерватории, так как сижу, вернее, лежу с гриппом и трахеитом, и еще правильнее сказать — с горчичниками и теплыми компрессами.
>
> Спасибо за Ваше искусство, которое воспитывает и вдохновляет не только всех людей, но и нас, артистов, певцов.
>
> Мы благодарим Вас и судьбу, которая дала русскому народу его певца!
>
> И. Архипова.

И по сей день, хотя прошло уже два десятилетия после ухода Сергея Яковлевича Лемешева, мое мнение о нем, о его искусстве остается тем же.

Еще одним важным событием в своей творческой жизни я

считаю встречу и последующую работу с А. Ш. Мелик-Пашаевым, высококлассным музыкантом, бывшим в 50 — начале 60-х годов главным дирижером Большого театра. Моей первой большой ролью, которую я делала под руководством Александра Шамильевича, стала Амнерис в «Аиде».

В тот год, когда я пришла в Большой театр, этот спектакль был на грани снятия с репертуара из-за того, что возникли сложности с подбором исполнителей: не было Радамеса, не было подходящих меццо-сопрано на роль Амнерис (о причинах этого я уже писала в предыдущей главе). С исполнительницами партии Аиды было относительно благополучно, но в целом ансамбль актеров был неровным и не удовлетворял художественное руководство Большого театра.

Когда «Аиду» решили снимать, А. Ш. Мелик-Пашаев сказал: «Снять спектакль ничего не стоит — поставить гораздо труднее». И стал подбирать новых певцов: искал в других оперных театрах, приглашал в Большой. Именно во время этих поисков Александр Шамильевич и обратил внимание на меня — сначала для роли Кармен, — а потом для Амнерис и других партий меццо-сопранового репертуара.

Наша с ним работа началась буквально через день после моего первого выступления на сцене Большого театра в опере «Кармен».

— Поздравляю вас с удачным дебютом. А есть ли у вас в репертуаре Амнерис?

— Да, партию Амнерис я знаю, но пела ее только один раз, на гастролях в Челябинске. Нужно еще много работать над ней, чтобы исполнить на достойном Большого театра уровне.

— Начинайте готовить роль. Я распоряжусь, чтобы вам назначили уроки с концертмейстером. И партнер у вас будет хороший.

Я тогда еще не знала, что в Москву, стажироваться в Большом, приедет талантливый болгарский певец Димитр Узунов. А. Ш. Мелик-Пашаев ждал его, чтобы в «Аиде» постепенно «выровнять» всех исполнителей, чтобы мы могли соответствовать друг другу. (Димитр Узунов прекрасно пел и в других спектаклях.)

Через несколько месяцев, в конце 1956 года, я впервые спела свою Амнерис на сцене Большого театра. В тот вечер у меня были замечательные партнеры: Наталья Соколова (Аида), Димйтр Узунов (Радамес), Иван Петров (Рамфис, верховный жрец), Амонасро пел несравненный Павел Герасимович Лисициан. А. Ш. Мелик-Пашаев спросил меня: «Ну, довольны ли вы такой компанией?» Я только развела руками…

Бесспорно, «Аида» была любимым детищем Александра Шамильевича, и он продолжать подбирать артистов, тщательно готовить их, занимаясь с каждым индивидуально, учитывая природу голоса, степень одаренности… Он в полном смысле пестовал нас и в результате «выпестовал» очень сильный состав исполнителей «Аиды», который в театре стали называть «миланским».

В начале 1958 года в спектакль вошла Галина Вишневская, уже несколько лет успешно работавшая в театре и исполнявшая партии лирико-драматического сопрано. Одной из самых ярких ее работ была Татьяна в «Евгении Онегине» Чайковского. Помню, как я сидела в ложе на спектакле и была в восхищении от сцены письма Татьяны и как сердилась на соседей по ложе, которые аплодировали не так горячо, как того заслуживала певица. Но все-таки в характере Галины было мало лирического, в нем больше было драматического, и именно это свойство ее натуры позволило перейти ей на исполнение партий несколько другого плана, наполненных страстями, требующих ярко выраженного темперамента. Мелик-Пашаев прекрасно видел эти еще неиспользованные возможности певицы и поручил ей роль Аиды. И не ошибся — Галина Вишневская стала лучшей исполнительницей этой партии, хотя тогда ее многие отговаривали, говорили, что для Аиды требуется более крупное драматическое сопрано. Но жизнь, как всегда, все расставила на свои места.

Поначалу, только войдя в спектакль, Галина исполняла свою партию «на пиано», словно проверяя себя, голос, вокальную выносливость — хватит ли сил до конца оперы. И делала правильно: партия Аиды требует больших эмоциональных и физических затрат. Постепенно, от спектакля к спектаклю, она стала увеличивать нагрузку на голос, который креп, звучал все ярче, выразительнее. Галина оказалась права вдвойне. Через много лет я убедилась в этом: работая в жюри конкурса «Вердиевские голоса» в итальянском городке Буссето, я услышала, как знаменитая певица Рената Тебальди, вручая награды молодым победителям, сказала: «Не думайте, что Верди — это только «форте». Нет! Верди — это и «пиано», и «пианиссимо», это и «дольче» (то есть нежно), вся гамма оттенков звучания».

Вскоре Галина Вишневская стала единственной Аидой в нашем спектакле, и мы долгое время пели с ней вместе, поскольку я тоже несколько лет была единственной Амнерис. Галина выходила (в первом акте) на сцену медленно, но очень эффектно: стройная, черноволосая, в прямом, длинном красном

платье с высоким (чуть выше колен) разрезом, держа в руках букет белых цветов. И зал всегда встречал ее, еще не спевшую ни одной ноты, аплодисментами. Об этом разрезе говорила вся театральная и околотеатральная публика, ходили какие-то легенды о том, как ей запрещали, а потом разрешили появиться в таком костюме на сцене Большого театра. В те годы такой «смелый» штрих в одежде (не в балете, а в опере), когда певица — о ужас! — показывала ноги выше колена, казался чуть ли не потрясением основ. (Теперь вспоминать об этом смешно, особенно сейчас, когда отсутствие у артисток на эстраде общепринятых покровов является нормой, причем пение вроде бы и не предполагается: тряси филейными частями и все сойдет. Слава Богу, что хоть в оперном театре, в спектаклях на историческую тему, костюмы соответствуют эпохе. Не сглазить бы!..)

Через некоторое время после ввода в «Аиду» Галины Вишневской появился и прекрасный Радамес. Его стал петь тбилисский тенор Зураб Анджапаридзе. Поначалу его пригласили в Большой театр на роль Лацы в «Ее падчерице» («Енуфе») Л. Яначека. Но Зураб не успел спеть уже подготовленную им партию, так как в это время закрыли филиал Большого театра, где шла эта опера, поставленная З. Халабалой. Тогда его ввели в «Кармен», и когда он замечательно спел Хозе, А. Ш. Мелик-Пашаев поручил ему роль Радамеса. И снова не ошибся — Зураб идеально подходил для этой партии и голосом, и красивой, мужественной внешностью.

Александр Шамильевич очень любил этот состав исполнителей «Аиды», и нам тоже нравилось работать с нашим дирижером. Перед каждым спектаклем он непременно проводил спевки, хотя все и так было выверено, тщательно отрепетировано. Мы шли на них с особым настроением: приходили заранее, чтобы было время распеться, старались быть в хорошей вокальной форме, даже одевались как-то по-особому нарядно. Про спектакль и говорить нечего! Все мы, конечно же, понимали, что стоим друг друга, и нам доставляло удовольствие петь и играть вместе. Это было не просто ощущение настоящего ансамбля, а скорее творческое соперничество в самом благотворном его проявлении: мы как бы «поднимали планку» и в то же время взаимно поддерживали один другого. А Александр Шамильевич, стоя за пультом, буквально блаженствовал, и мы видели это по его «летающим» жестам, которые давали нам дополнительный импульс.

Бесспорно, такое настроение исполнителей немедленно находило отклик в зрительном зале, а затем выходило и за его

пределы: в течение нескольких лет «Аида» в Большом была у публики самым притягательным спектаклем. Чтобы достать билеты, использовались все мыслимые и немыслимые пути. Мы ощущали это и на себе: накануне спектакля нас буквально одолевали просьбами друзья и знакомые, друзья друзей и знакомые знакомых, чтобы забронировать в кассе театра билеты или получить контрамарку. Счастливые обладатели билетов за несколько дней до спектакля жили в радостном ожидании. Мы все это знали, поскольку нам постоянно рассказывали обо всем и наши друзья, и наши почитатели.

Мы тоже шли на спектакль, как на праздник, и старались не обмануть ожиданий тех, кто приходил слушать нас. Особое, приподнятое настроение зала только усиливало наше, неизбежное для каждого артиста волнение перед выходом на сцену и в то же время как бы подбадривало нас.

Тогдашняя постановка «Аиды» в Большом театре была очень удачной во всех отношениях. Особенно изумительными были декорации, автором которых была женщина — талантливый, художник Т. Г. Старженецкая. Когда начиналось знаменитое «Судилище» и открывался занавес, то в зале неизменно слышалось восторженное «а-а-ах!» — так грандиозно и эффектно на «заднике» сцены был изображен ряд огромных храмовых сфинксов, уходящий в перспективу: вдаль и ввысь. Этот возглас восхищения невольно вырывался не только у тех, кто пришел на «Аиду» впервые, но и у частых посетителей спектакля.

И вот после этого «а-а-ах!», как бы уже предопределяющего эмоциональный настрой действия, вступали мы: внизу, у подножия бесстрастных сфинксов разыгрывалась драма, в которой участвовали смертные люди, обуреваемые вполне земными страстями. В этой сцене было найдено очень выразительное сочетание образности и музыки, своеобразный драматический контрастный ход, когда сопоставлялось земное и вечное: мрачное шествие молчаливых жрецов, спускавшихся вниз, в подземелье храма, для суда над Радамесом, а над ними ввысь, к небесам поднимались не менее мрачные и тоже молчаливые сфинксы. И вот на этом мрачно-молчаливом фоне — вниз, вверх — страдает, в беспокойстве мечется по сцене моя Амнерис: из бездны отчаяния от потери любви и любимого, из глубин души и сердца взлетают ее мольбы — вверх, к богам. Мольбы о любви в сцене с Радамесом и мольбы о его пощаде, обращенные к небесам. Трижды из невидимого зрителям подземелья раздавался вопрошающий бас Ивана Петрова: «Радамес… оправдай себя». Трижды низкие голоса жрецов выносили свой приговор и трижды взлетали вверх мольбы Амнерис поднимающимися секвенциями:

«Боги, сжальтесь…»

В моей партии это самая трудная, кульминационная сцена, требующая и большой вокальной выносливости, и актерской выразительности. Всегда после нее зал награждал меня овацией. (Видимо, мне удавалось быть эмоционально убедительной и передавать чувства моей героини, обуревавшие ее, если и через тридцать с лишним лет я получила подтверждение этого. Недавно в разговоре с моей знакомой журналисткой, когда мы вспоминали «ту» «Аиду», я вдруг увидела, что руки моей собеседницы стали покрываться «гусиной кожей». Был жаркий летний день, поэтому я удивилась и спросила: «Вам холодно?» — «Нет! Это ваше тогдашнее «Судилище» вспомнилось…» Оказалось, что в студенческие годы моя гостья старалась, по мере возможностей, попасть в Большой на «Аиду» именно, когда пел так называемый «миланский» состав. «Мурашки» через три десятка лет! Это лучше всяких рецензий!)

После накала страстей в сцене судилища начиналась финальная картина оперы, исполненная уже других чувств. Звучал горестный, пронзительно лиричный дуэт Радамеса и Аиды: «Прости, земля, прости, приют всех страданий…» Над их могилой, где они были погребены заживо, со скорбной молитвой склонялась Аманерис, оплакивая свою любовь: я медленно клала цветы на плиту, под которой был замурован Радамес. Последние, щемящие звуки оркестра растворялись в наступавшей тишине. Луч света гас, исчезали в темноте Галина и Зураб, как бы поглощаемые вечностью. Александр Шамильевич опускал руки… Медленно шел занавес… И возникало напряженное молчание — ни звука… Но вот в зале слышался чей-то давно сдерживаемый вздох и… Это были незабываемые минуты счастливого единения слушателей и нас, выходивших на овации! В который раз думалось о том, что наша публика — удивительная…

Пусть меня обвинят в «квасном» патриотизме, но должна сказать, что нигде в мире я не встречала потом постановки «Аиды» лучше той, в которой мы пели в Большом под управлением А. Ш. Мелик-Пашаева. Работа с ним была школой высокого профессионализма, это было настоящим эталоном, которого все мы придерживались потом в своей творческой жизни.

Кроме Амнерис, которую Александр Шамильевич считал лучшей моей артистической работой, я подготовила с ним другие партии: Элен в «Войне и мир» С. Прокофьева, Мэг Педж в «Фальстафе» Верди. Мне не раз доводилось петь в концертах, которыми он дирижировал. Участвовала я и в записи на пластинки «Бориса Годунова» М. Мусоргского. А. Ш. Мелик-

Пашаев сделал запись этой оперы дважды — с Иваном Петровым в главной роли (выпущенный фирмой «Мелодия» альбом был удостоен Гран-при парижской «Шан дю Монд») и с Джорджем Лондоном — Годуновым. Эта запись была выпущена в США фирмой «Коламбия» и тоже отмечена Гран-при.

Я успела записать с А. Ш. Мелик-Пашаевым и другие работы — и по трансляции, и в студии. Одной из самых запоминающихся своих работ я считаю исполнение «Реквиема» Верди в Большом зале Ленинградской филармонии. Помню, как все мы — Галина Вишневская, Владимир Ивановский, Иван Петров и я — с большим удовольствием работали с новым тогда для нас музыкальным материалом. А. Ш. Мелик-Пашаев тоже был увлечен, он нашел в музыке Верди столько интересных нюансов, подчеркнув тем самым божественность, духовность «Реквиема», что мы пели с каким-то особым настроением. И когда мне довелось услышать в 1964 году «Реквием» Верди в исполнении солистов миланского «Ла Скала», приезжавших в тот год в Москву, и под управлением прославленного Караяна, то я отметила для себя, что наше исполнение было более вдохновенным. Да, итальянцы пели музыку своего соотечественника красиво, хорошо, но в их исполнении не хватало той самой душевности, духовности, что должно отличать музыку такого рода. Это было мое мнение, которое, кстати, разделяла и Галина Вишневская.

Александр Шамильевич уже не мог услышать «Реквиема», которым дирижировал Герберт Караян, так как он скончался за несколько месяцев до приезда итальянцев. Об уходе его из жизни следует сказать особо, тем более что, будь обстоятельства в театре более благоприятными, Мелик-Пашаев мог бы еще жить и жить.

Как главный дирижер театра он вел самые значительные спектакли, в том числе и «Бориса Годунова». После отъезда из Москвы Зденека Халабалы, которому, как гостю, этот спектакль был в свое время «отдан», «Бориса Годунова» не вернули Мелик-Пашаеву, а передали другому дирижеру. Надо сказать, что тогда в Большом театре была очень сильная дирижерская «команда» — и опытные мастера, и молодые талантливые дирижеры, лишь недавно пришедшие в театр, но уже заявившие о себе успешной работой. Александр Шамильевич, конечно же, понимал, что молодым дирижерам необходимо расти, но ведь этому можно было содействовать и не ущемляя ни авторитета, ни достоинства главного дирижера театра. Поэтому его, как человека творческого, чутко воспринимающего все изменения в отношении к себе, очень задело волевое решение дирекции насчет «его»

спектакля. По своей интеллигентности он не мог позволить себе опуститься до «выяснения отношений» и только внутренне очень переживал разного рода «уколы». Случай с «Борисом Годуновым» был первым, который настолько обидел Мелик-Пашаева, что отразился на его сердце.

В это же время открылся только что построенный Кремлевский Дворец съездов, огромную сцену которого предстояло «осваивать» коллективу Большого театра (взамен закрытого филиала театра, где шло немало прекрасных спектаклей). И тут вдруг оказалось, что у одного оркестра будет два главных дирижера — для основной сцены и для кремлевской. Явная надуманность такой ситуации выглядела откровенным намеком на действующего музыкального руководителя. В дополнение к этому на художественном совете кое-кто из «дышавших в затылок» и «наступавших на пятки» молодых и очень энергичных дирижеров стал позволять себе не совсем уважительные высказывания в адрес Мелик-Пашаева. Дирекция не вмешивалась и не одергивала инициаторов такого рода выпадов. Александру Шамильевичу стало ясно, что его просто-напросто выживают из театра. У него все чаще стало болеть сердце. Последним спектаклем дирижера стала «Кармен», которая в тот день, 20 мая 1964 года, шла на сцене Кремлевского Дворца съездов в первый раз…

Потрясенная внезапной кончиной А. Ш. Мелик-Пашаева, хорошо зная истинные, закулисные причины его болезни, я пошла к тогдашнему министру культуры СССР Е. А. Фурцевой. Точнее сказать, меня уговорили сделать это возмущенные коллеги, не столь решительные, как я, чтобы высказать свое мнение о случившемся прямо и без экивоков.

Разговор у нас шел, мягко говоря, на повышенных тонах. Мне запомнилось, как один из помощников Фурцевой, то ли напуганный, то ли пораженный столь эмоциональным диалогом, вдруг выбежал из ее кабинета, потом снова вбежал. Эти его метания были вполне объяснимы: ведь в этом кабинете ему, судя по всему, еще не приходилось видеть, чтобы на самого министра кричала всего лишь певица (правда, тогда у меня уже было звание народной артистки РСФСР, но все равно я была у Екатерины Алексеевны в полной власти). Хотя коллеги и посчитали, что я самая смелая среди них, но все кончилось тем, что, не выдержав сильного нервного напряжения, вызванного свалившимся на нас несчастьем, я все же расплакалась в министерском кабинете.

На панихиде в театре ко мне подошла Галина Вишневская и сказала горькие, но очень точные слова: «Вот, Ира, и закончились наши университеты». Действительно, годы работы с

замечательным музыкантом, каким был А. Ш. Мелик-Пашаев, стали для нас самым настоящим университетом. Он самим фактом своего творчества, своим высоким искусством, своим безупречным вкусом влиял на нас, заложив тем самым прочный фундамент, определивший наш дальнейший творческий уровень. Сейчас, по прошествии многих лет, объездив множество стран, увидев немало прекрасных оперных театров, познакомившись с большим числом выдающихся деятелей музыкальной культуры, я с еще большей убежденностью могу сказать, что А. Ш. Мелик-Пашаев был великим дирижером, по масштабу своего таланта ничуть не меньше, чем Герберт фон Караян. Просто Александру Шамильевичу выпало жить в такое время, когда с его искусством не могла в полной мере познакомиться мировая аудитория: контакты нашей страны с внешним миром были в силу известных исторических причин весьма ограничены. О высочайшей музыкальной культуре дирижера, о его интеллекте, эрудиции, о его творческом потенциале хорошо знали только его соотечественники и немногие любители музыки в других странах, слышавшие его записи. В том, что оперная труппа Большого театра продемонстрировала в 60-х годах во время зарубежных гастролей высокую исполнительскую культуру, завоевав мировую славу, — заслуга А. Ш. Мелик-Пашаева.

После кончины Александра Шамильевича его любимый «миланский» состав исполнителей «Аиды» стал постепенно распадаться. Приходили новые исполнители, уходили прежние. Очень рано для певца ушел из театра по болезни Иван Иванович Петров, исполнявший партию Верховного жреца. Замечательный Амонасро — Павел Герасимович Лисициан, несмотря на то, что его голос еще продолжал звучать прекрасно, вышел на пенсию. Через несколько лет была вынуждена уехать из СССР вместе с Мстиславом Ростроповичем Галина Вишневская, описавшая впоследствии в своей книге все предшествующие этому драматические события.

Немного раньше Галины уехал в Тбилиси и наш замечательный Радамес — Зураб Анджапаридзе. Уехал с горьким чувством, потому что не мог не уехать, хотя его сценическая судьба складывалась вполне успешно. В его решении бросить все — работу в самом престижном театре страны, жизнь в столице — сыграли роль оскорблявшие его обстоятельства: неуважение к нему некоторых руководителей Большого, инициированные его недоброжелателями публикации в газетах во время гастролей театра во Франции, в которых иронизировали по поводу внешнего облика артиста (Зураб в то время заметно располнел). Все это не имело никакого отношения к творчеству и оскорбляло

достоинство Анджапаридзе. Со столь присущей грузинским мужчинам гордостью Зураб не мог терпеть подобного и ушел из Большого. Так не стало нашего трио, которое в течение нескольких лет подбирал А. Ш. Мелик-Пашаев. Как трудно создавать и как легко разрушать!

Но в Тбилиси Зурабу тоже было не очень сладко. Там никто не верил, что он ушел из Большого (такого театра!) сам, по собственной воле. Я узнала о трудностях, которые ему приходилось преодолевать у себя на родине, когда находилась на гастролях в Японии. И решила написать ему письмо, чтобы поддержать «своего» Радамеса. Из письма было ясно, что произошло на самом деле. Его опубликовали в одной из тбилисских газет, и тогда отношение к Анджапаридзе изменилось к лучшему. Впоследствии Зураб был директором Тбилисского оперного театра, но при этом память о наших совместных выступлениях в Большом и особенно в «Аиде» он хранил неизменно. И мне было очень приятно прочитать, как он написал об этом, когда готовилась книга о моем творчестве:

«Я пишу о спектаклях, в которых мне посчастливилось быть с нею рядом. Ирина Константиновна умеет находить различные яркие тембровые краски для разных партий. Архипова-Амнерис в «Аиде» Верди находит совершенно другие краски и другие удивительно изменчивые тембры. В сцене «Судилище» она умеет подняться до высот подлинного трагизма — так она молит о спасительной любви; и так трудно устоять перед этой обволакивающей силой, и так хочется ответить ей любовью, что — пусть простят меня все боги Египта — в душе я упрекал великого Верди за то, что не разрешил он финал оперы по-иному…»

И пусть Радамес на сцене не одарил Амнерис своей любовью, зато в жизни Зураб Анджапаридзе одарил меня своей дружбой, проверенной временем. Спасибо тебе за это, Зураб, светлый, изумительный человек, работу и дружбу с тобой я считаю подарком судьбы… Сейчас Зураб Анджапаридзе растит сына, и я надеюсь, что Зурико-младший станет таким же талантливым, таким же умным и ироничным, таким же красивым (и не только внешне), как его отец.

Эта книга бша уже сверстана, когда из Тбилиси пришла горькая весть: З. И. Анджапаридзе не стало.

«Ты — мой восторг, мое мученье…»

Так обращается к Кармен влюбленный Хозе в своей знаменитой арии из второго акта, или, как ее еще называют, «арии с цветком»:

Ты — мой восторг, мое мученье,
Ты озарила счастьем жизнь мою…
Моя Кармен…

Я тоже с полным правом могу повторить эти слова признания своей героине. И хотя нельзя сказать, что работа над этой ролью была моим мучением, но давалась мне моя Кармен не сразу и не просто, а после многих сомнений и поисков своего видения, своего понимания этого персонажа очень популярной оперы Бизе и не менее популярной новеллы Мериме. Зато бесспорно, что исполнение этой партии оказало решающее влияние на всю мою дальнейшую творческую судьбу. Кармен действительно озарила мою жизнь, поскольку с ней связаны очень яркие впечатления от первых лет моей работы в театре. Эта партия открыла мне дорогу в большой мир: благодаря ей я получила первое настоящее признание и у себя на родине, и в других странах.

И именно Кармен стала моей первой ролью в Большом театре. Хотя перед приездом в Москву я уже пела в «Кармен» в Свердловске, то есть знала партию хорошо, мне пришлось учить ее заново. Точнее сказать, переучивать: в Большом театре другая сцена, другая постановка, другой текст и, соответственно, другие мизансцены, акценты, другая трактовка. И чего уж тут скрывать, в Большом меня ждало и еще нечто «другое» — другие нравы, другое отношение, которое я вскоре почувствовала. Дело в том, что мое появление в этом театре, да еще сразу в роли Кармен, среди части артистов вызвало своего рода шок. Как это так! Одни певицы, считающие себя уже готовыми к этой партии, ждут роли Кармен годами, а тут «пришлая» вдруг получает дебют в такой коронной для всех меццо-сопрано партии! И всем этим «шокированным» было не важно, что театр оказался в трудном положении из-за того, что обе исполнительницы в это время одновременно «выпали» из работы по объективным причинам и что руководство стало в спешном порядке искать им замену. Не снимать же из-за этого спектакль из репертуара! А постановка, в которой я дебютировала, была очень интересная. Спектакль ставил Ростислав Захаров. Хотя он был известным хореографом,

но и оперу поставил просто замечательно.

Еще не подозревая обо всех этих закулисных «страстях» и «страданиях», я приступила к работе: стала переучивать текст (что всегда труднее, чем учить роль сначала), проходила партию с концертмейстером. Подготовленную таким образом работу у меня должен был потом принимать Василий Васильевич Небольсин, который тогда дирижировал «Кармен».

Мне повезло, что моим первым дирижером в Большом театре оказался именно Небольсин. Это был очень профессиональный музыкант, прекрасно разбиравшийся в вокальной технике и хорошо знавший природу голоса. Должна сказать, что, к сожалению, не все оперные дирижеры (даже хорошие) обладают этим качеством. В большинстве своем они прекрасно знают инструментальную, оркестровую специфику, а технику вокала — лишь немногие (вот с такими певцам и работается легче). Профессия дирижера очень сложна именно своей универсальностью, потому она и такая редкая, а по-настоящему хороших оперных дирижеров не так уж и много, их просто единицы.

Моя первая встреча с Небольсиным показалась мне поначалу странной. Я подготовилась показать ему одно из трудных (и наиболее эффектных) мест своей партии — знаменитую «Хабанеру». Перед ней идет небольшой речитатив, всего несколько фраз: «Вас когда полюблю, сама не знаю я…» Я успела спеть только их, как Василий Васильевич меня сразу же остановил: «Очень приятно. Рад с вами познакомиться. У вас хороший голос».

Помню, как меня это удивило, и я подумала: «Что ж тут приятного? И откуда он знает про мой голос — ведь я ничего еще не спела?» Я была очень разочарована и даже расстроилась, несмотря на его похвалу, — мне так хотелось показать себя в «Хабанере»! Это теперь я понимаю, что ему все стало ясно и без этого.

Так начался наш урок, во время которого Небольсин все «разложил по полочкам». Мы «сидели» с ним над этими несколькими фразами речитатива целый час. Потом он прочел мне настоящую лекцию и все рассказал про мой голос: «Лучшее в нем — середина, она у вас золотая. Наполненная середина для меццо очень важна, именно она основная «рабочая часть»: на нее ложится вся нагрузка. У вас хороший, крепкий верх, но он будет еще лучше. Низ у вас слабее, но со временем он окрепнет, поскольку голос молодой и еще будет развиваться (так потом и вышло). Но вы ни в коем случае не должны перегружать низ».

Небольсин хорошо знал все особенности меццо-сопрано: если

злоупотреблять грудным регистром, то начинают исчезать микстовый регистр (это переход из среднего регистра в грудь) и середина, которая становится как бы «стертой». (Прошу прощения, что привожу здесь наши профессиональные, технические тайны, но среди читателей этой книги могут быть и певцы.) Небольсин приводил мне примеры очень хороших певиц Большого театра, которые злоупотребляли нижним регистром, отчего у них «стерлась» середина. И хотя верха получались хорошо, нарушалась ровность звучания голоса на всем диапазоне.

После этого первого нашего занятия Василий Васильевич приходил на сценические репетиции в зале.

Моим партнером руководство театра назначило болгарского певца Любомира Бодурова, с которым я познакомилась еще в Варшаве во время фестиваля. Он уже был приглашен на стажировку в Большой театр. У Бодурова были очень хороший голос, прекрасная внешность, так что с Хозе мне повезло. (Интересно, что сначала свои партии в Большом мне довелось петь с болгарами, например, моим первым Радамесом, как я уже упоминала, был Димитр Узунов.)

От дебютного спектакля в Большом театре память сохранила чувство какого-то необыкновенного страха. Но это был вполне оправданный, я бы сказала, естественный ужас перед предстоящим выходом на знаменитую сцену, пока мне незнакомую. Это был «разовый» страх — как я спою? как примет меня публика, которой я тоже была пока незнакома? По своей тогдашней неопытности я не знала, что бояться надо было не просто первого выхода на сцену Большого театра, а первого появления на ней именно в партии Кармен. Я не думала тогда, что это исключительный случай: впервые в Большом и сразу в главной роли! Мои мысли тогда были заняты одним — хорошо спеть спектакль.

В вечер моего дебюта в ложе дирекции находился Михаил Иванович Чулаки (тогда в Большом еще поддерживалась традиция, что директор театра слушал почти все спектакли, а не только какие-то особенные), вместе с ним меня слушали и Александр Шамильевич Мелик-Пашаев с супругой. (Впоследствии «Кармен» перешла от В. В. Небольсина к нему, и я стала петь этот спектакль уже под его руководством.) И директор, и главный дирижер поздравили меня с успешным выступлением, сказали добрые слова, что мой приход в труппу — «ценное приобретение для Большого».

Второй спектакль я спела через неделю — 7 апреля 1956 года. Потом были третий, четвертый… Я пела «Кармен» до конца сезона. Этой же своей единственной пока партией (и будучи

единственной ее исполнительницей) я начала новый театральный сезон 1956/1957 годов Одновременно с выступлениями в партии Кармен я готовила другие роли — в уже идущих на сцене театра операх или участвуя в новых постановках.

В спектакль «Кармен» вводились другие исполнители партии Хозе, и у меня появлялись новые партнеры по сцене. Кроме Любомира Бодурова я пела с приехавшим в Москву Димитром Узуновым. В течение двух-трех лет моим Хозе был обладатель прекрасного голоса Филипп Пархоменко. И новые партнеры, и новый, как я уже упоминала, дирижер — все заставляло меня шлифовать свою роль Кармен: появлялись другие интонации, другие краски, нюансы, дирижер предлагал другие темы. Менялась и я сама: увеличивался мой сценический и актерский опыт, расширялся музыкальный и профессиональный кругозор. Многое давало общение с крупнейшими музыкантами, с которыми мне довелось в те годы выступать в концертах.

Потом в театре появился еще один замечательный Хозе — Зураб Анджапаридзе, красивый, артистичный, настоящий романтический герой на сцене. Он был не просто великолепный певец и артист — он был изумительный партнер, что очень важно при совместных выступлениях в спектакле. Работать с ним было не просто большое удовольствие — это было творческое наслаждение. Он очень правильно, очень чутко воспринимал «мою» Кармен, о чем и написал через несколько лет:

«Мы почти привыкли к образу Кармен в трактовке многих, даже одаренных певиц как к вульгарной, необузданной, «грызущей от страсти кулисы». Да, это есть у многих, ибо это путь к легкому успеху. Кармен Ирины Архиповой — сильная, умеющая любить, но страдающая и где-то даже застенчивая женщина в полном смысле этого слова. Она настолько сильна и тверда в своих убеждениях, что, думается, именно такие женщины могли подниматься на баррикады…»

Ни один артист не застрахован от разного рода неожиданных происшествий на сцене — театр есть театр, а особенно если это оперный. Дело в том, что в операх, в отличие от драматических постановок, занято очень много исполнителей: и большой оркестр, и солисты, и артисты хора, мимического ансамбля, и работники постановочной части… Чем больше людей, тем больше может возникнуть, как говорят в театре, «накладок». Роль каждого участника такого сложного действа, каким является оперный спектакль, важна — независимо от ее величины. Даже незаметный статист может повлиять на ход спектакля, если не будет четко и вовремя делать то, что должен делать.

Немало такого рода происшествий случилось и за эти годы

моей работы в Большом театре. Один из неприятных курьезов произошел именно в «Кармен». Во втором акте оперы действие происходит в таверне, где Кармен поет цыганскую песню, танцует, аккомпанируя себе при помощи кастаньет. Во время танца с кастаньетами я выстукивала ритм, который по рисунку отличался от ритма мелодии, которую я пела, и не совпадал с ним. Исполнять это было трудно (тем более что я отказалась от помощи оркестра), зато звучало очень эффектно. Свои кастаньеты я заранее клала на стол, который был как бы неприкосновенен — в отличие от других столов, где стояли бутафорские бутылки, стаканы, которые один из артистов миманса убирал перед тем, как в таверне должен был появиться Хозе.

Начался второй акт, я спела свою цыганскую песню, жду появления Хозе, приготовилась к танцу и — о ужас! Столы чисты — на них нет, как и положено, ни бутылок, ни стаканов, но нет и моих кастаньет! Я только слышу, как их — звяк-звяк! — уносит в корзине вместе с остальным реквизитом артист миманса, недавно принятый в труппу. Перестарался! А мне-то что делать? Начинаю танец, прищелкивая пальцами. Мелик-Пашаев, стоя за дирижерским пультом, увидел, что у меня в руках нет ничего, все сразу же понял и дал знак в оркестре: ударник со второй фразы стал мне подстукивать, выбивая ритм кастаньет… Надо ли говорить, в каком настроении я пела спектакль дальше и как рвала и метала после его окончания?!

Но были последствия и более болезненные — в самом прямом смысле слова. И случай этот из другой оперы (тоже в прямом смысле). В театре начался новый сезон, и, как назло, вдруг заболели все исполнительницы Любаши в «Царской невесте». Я тогда еще не пела эту партию в Большом. Кто-то вспомнил, что я исполняла Любашу в дипломном спектакле в консерватории и дебютировала в этой роли в Свердловском оперном театре. Меня срочно вызвали в репертуарную часть, все объяснили. «Когда петь?» — «Сегодня вечером». «Царская невеста» тогда шла на сцене филиала Большого, на которой я не выступала. Времени ни на спевку, ни на оркестровую репетицию не было, режиссер спектакля успел мне только показать основные мизансцены.

В партии Грязного моим партнером был замечательный певец Алексей Петрович Иванов. Мне не приходилось видеть его в этой роли, и я не знала некоторых особенностей певца: в Грязном Алексей Петрович был очень темпераментным, горячим. Он так увлекался, что не всегда мог контролировать свои движения — особенно в финале, где он, узнав, что Любаша отравила любимую им Марфу, бросался на нее со словами: «Так на ж тебе!» И хотя

меня предупредили, что Иванов может в этот момент сбить Любашу с ног, я все-таки не успела подготовиться. Кончилось тем, что я все же упала, при этом достаточно сильно стукнувшись головой об пол сцены. Звук был настолько отчетливым, что его, конечно, услышали в зале. Раздалось испуганное «а-ах!», беспокойный шум прошел по рядам. Алексей Петрович перепугался…

Хотя все обошлось и голову я не расшибла, но шишка была ощутимой. А дирижер спектакля, тогда еще молодой Евгений Светланов, записал в журнале: «Молодая артистка И. Архипова провела партию так вдохновенно и хорошо, что я мог заниматься оркестром». Все-таки утешение после таких потрясений…

Мои первые оперные выступления за рубежом тоже связаны с партией Кармен. В декабре 1957 года меня пригласили в Большой театр Варшавы. Сейчас мне трудно сказать с точностью, как возникло это приглашение, знаю только, что меня отправляло в Польшу Министерство культуры — сама я ничего не решала. Может быть, польские коллеги, помня мою победу на вокальном конкурсе во время фестиваля, попросили прислать именно меня, может быть, мою кандидатуру выбрали в министерстве среди других певцов тоже поэтому? Ничего этого я не знала, как не знала и непростой обстановки в Польше, где незадолго перед тем возникли волнения, вызванные недовольством тогдашними коммунистическими властями. Видимо, в министерстве решили послать меня, рассчитав, что я буду тем посланцем России, который уже известен и не вызовет раздражения у публики. Какая-то игра за моей спиной все же велась, но я не имела о ней представления. Я знала лишь одно — я должна выступить достойно.

Варшавская публика оказала мне горячий прием. Но что больше всего меня поразило — это единодушное одобрение польской прессы: рецензии были настолько для меня ошеломляющими, что я все их привезла с собой в Москву, чтобы передать в нашу газету «Советский артист», издававшуюся в Большом театре. Помимо того, что это было тогда обязательным, мне хотелось показать, что думают обо мне в другой стране другие люди, далекие от «страстей» и «страстишек», среди которых мне приходилось работать в Большом театре.

Очень хорошо чувствуя окружающую меня атмосферу, я видела, что отношение ко мне в театре было, прямо скажем, не самое доброе. Особенно злобствовали те, кто когда-то хорошо начинал, а потом в силу разных причин стал топтаться на месте и постепенно отходил на второй, а то и на третий план. До меня доходили (а кто-то специально старался довести до моих ушей)

разного рода суждения о моих вокальных, сценических и личных достоинствах. Хотя я старалась ничего не видеть и ничего не слышать, а только заниматься своим делом, все же такое отношение не способствовало правильной оценке себя самой. Я доверчиво полагала, что ничего из себя не представляю.

И вот в Варшаве, открывая газеты, музыкальные критики в которых обычно не очень церемонятся с исполнителями, я узнаю о себе, о трактовке образа, о сценичности, о голосе:

«Хорошие внешние данные в сочетании с темпераментом, очень важным в партии Кармен, создали обаятельный и верный по своей сущности образ. Не злоупотребляя яркими внешними эффектами, артистка сумела создать убедительный образ изменчивой в своих чувствах героини Бизе». («Тыгодник Демократичны») «Сильный, широкого диапазона, редкой красоты голос артистки, господствующий над оркестром, является послушным инструментом, с помощью которого она сумела выразить целую гамму чувств, которыми Бизе наделил одну из интереснейших оперных героинь». («Жиче Варшавы»)

Эта же газета написала и о том, о чем я немного рассказала выше: «Чувствуется, что много труда вложила Архипова и в танцы «Хабанеры» и «Сегидильи» в первом акте, а также в танец с кастаньетами во втором акте, которыми, кстати, владеет прекрасно».

Читать такое и сравнивать с тем, как меня воспринимали тогда в Большом, было для меня и неожиданно, и очень важно. Важно для самосознания. Меня потрясло, что в Варшаве меня оценили как опытную певицу, хотя я считала себя еще начинающей: «Выступление, находящееся на таком высоком уровне, должно иметь для нашей сцены, кроме восторженной оценки, также и дидактическое значение».

Польская музыкальная критика считала, что мое пение имеет «дидактическое значение», хотя сама я была уверена, что мне надо еще учиться и учиться. Увидев с помощью этих рецензий себя со стороны, я решила, что и другие посмотрят на меня теперь по-другому. Но, придя в редакцию «родной» театральной газеты, я услышала: «Спрячь рецензии, все равно никто не поверит — слишком уж тебя хвалят». Редактор газеты Сергеева, которая относилась ко мне в общем-то неплохо и знала атмосферу, в которой мне приходилось существовать в Большом, была по-своему права: зачем «дразнить гусей» — у них свое мнение о тебе, плохое, и менять его они не будут. И я поняла, что дело не в том, плоха я или хороша, а в том, что каждый видит то, что хочет видеть. Важно знать самому — кто ты есть, а мнение других (злобствующих) — это только их интерпретация. Стоит ли

принимать ее близко к сердцу?.. Поэтому лучше продолжу рассказывать о более приятных событиях.

Вернувшись домой после польских гастролей, давших мне возможность почувствовать уверенность в себе и оценивать себя совсем по-другому, чем прежде, я продолжала много и с увлечением работать: готовила новые партии в театре, выступала в концертах. Вскоре из Польши, где меня теперь уже хорошо знали, пришло приглашение приехать снова. Впоследствии я не раз ездила на родину моей бабушки Альбины, выступала в разных театрах: пела и Кармен, и Амнерис, выступала в сопровождении симфонического оркестра в Познани, во Вроцлаве…

Бесспорно, самыми незабываемыми моментами своей жизни, связанными с исполнением партии Кармен, я считаю встречу и совместные выступления с замечательным певцом и человеком Марио Дель Монако. Это произошло в июне 1959 года.

Я уже рассказывала выше, что в конце 50-х годов началось потепление в отношениях между Советским Союзом и странами Америки и Европы, «холодная война» тогда сдавала свои позиции, и у нас стало появляться все больше зарубежных артистов, целых театральных коллективов. Люди становились более открытыми, у них появилась возможность воочию увидеть тех, кого они знали по фильмам, грамзаписям, по книгам. В Москве, лишь недавно встречавшей Всемирный фестиваль молодежи и студентов (он проходил в 1957 году) и принимавшей у себя в 1958 году молодых музыкантов I Международного конкурса им. П. И. Чайковского, где золотую медаль завоевал американский пианист Вэн Клайберн, сразу ставший всеобщим любимцем «Ванечкой», царила удивительно приподнятая эмоциональная атмосфера. Создавалось впечатление, что ею были переполнены не только театральные и концертные залы, но даже улицы и площади города. А главное, это счастливое состояние постоянного ожидания встречи с новыми прекрасными дирижерами, пианистами, скрипачами, певцами, киноартистами наполняло души людей. Ах, какая тогда была публика! Она была не просто восторженная, благодарная, чуткая — нет! — она была при всей своей требовательности прямо-таки родная, любившая своих кумиров по-русски безоглядно, безгранично, с размахом…

Эту отзывчивость русских сердец не могли не почувствовать все иностранные артисты, приезжавшие к нам с гастролями. Потрясенные оказанным им приемом, они по возвращении на родину рассказывали об удивительной московской (и не только) публике. Среди этих иностранных гостей был и итальянский эстрадный певец Клаудио Вилла, чьи выступления прошли с огромным успехом. Вернувшись в Италию, он много рассказывал

о нашей стране, о Москве, о ее интенсивной культурной жизни своему другу Марио Дель Монако, признанному тогда лучшим тенором мира. Эти певцы — эстрадный и оперный — дружили.

Клаудио Вилла так рекомендовал Марио Дель Монако съездить в эту, как казалось многим на Западе, «загадочную» страну, так расхваливал московскую публику, что Дель Монако заинтересовался возможностью выступить в Москве. Друзья знаменитого певца тоже поддерживали его в этом стремлении. Немалое влияние на Марио Дель Монако, чтобы он принял предложение выступить в Большом театре, оказывала его жена Рина. Он рискнул.

Они выехали из Италии поездом, так как Марио не любил летать на самолетах. Когда они пересекли нашу тогдашнюю границу в районе Бреста, их поразил вид из окна: перед ними потянулись обширные и не столь плотно, как в Европе, заселенные пространства. Марио спросил Рину: «Куда ты меня везешь?» Особенно удручающее впечатление на него произвели плохо одетые женщины, которые работали на железнодорожных путях на укладке шпал. Рина постаралась напомнить мужу, что она во время войны тоже выглядела бедно одетой и вынуждена была выполнять тяжелую работу. Откуда было знать знаменитому тенору, что Советский Союз после войны ощущал последствия страшных людских потерь, в основном мужчин, и что еще долгие годы наши женщины вынуждены были соглашаться на любую работу, в том числе и такую тяжелую, чтобы хоть как-то прокормить семьи, поставить на ноги детей?

Да, русские просторы подавили итальянских гостей, но зато Москва их поразила: они увидели большой, светлый город с широкими улицами, полный зелени, оживленный, приветливый. А когда Марио Дель Монако увидел здание Большого театра, осмотрел его огромный, нарядный, блистающий позолотой зал, его гигантскую сцену, на которой ему предстояло выступать, он понял, что это «не фунт изюма», что он в стране высокой музыкальной культуры. Марио сразу «подтянулся» в ожидании встречи с русскими певцами, музыкантами, а потом и с требовательной московской публикой. Он наверняка волновался бы еще больше, если бы знал, какие страсти бушевали в Москве вокруг его предстоящих выступлений в «Кармен» на сцене Большого театра и в «Паяцах» на сцене филиала.

Хотя для волнений ему хватало и первых впечатлений: в театре все ходило ходуном, Марио убедился в этом сам, и его поразило серьезное отношение к его гастролям, их масштаб. Он понял, что от него ждут чего-то необыкновенного.

А Москва действительно ждала какого-то чуда: впервые к нам

приехал не просто прекрасный певец из Италии — родины знаменитого «бель канто», представитель по сути дела эталонной певческой культуры, а лучший в мире оперный певец. Большинство знало его лишь по записям, которые тогда только-только стали появляться в Советском Союзе. А каков он на сцене?

Дело в том, что у нас долгое время существовало мнение, что итальянские певцы прекрасно поют, но совершенно не могут создать на сцене полноценного драматического образа — происходит как бы костюмированный концерт и только. В нашем, русском оперном театре традиционно и режиссеры, и дирижеры требовали от певцов и убедительной актерской игры. Поэтому все, кто разными правдами и неправдами стремился попасть на выступления Марио Дель Монако, ждали от него ответа и на этот вопрос: а каков артист этот всемирно признанный тенор? И он ответил на него, да так, что зал «зашелся» от восторга. Но это будет уже на спектаклях, а пока…

А пока руководство Большого театра решало, кто будет партнером Дель Монако в двух намеченных операх. В «Кармен» должны были петь П. Г. Лисициан (Эскамильо), И. И. Масленникова (Микаэла), а на роль Кармен была назначена я. Именно назначена. Я потому это подчеркиваю, что после гастролей Марио Дель Монако мне пришлось слышать самые невероятные, по большей части злобные, легенды о том, как я стала партнершей итальянской знаменитости. Ладно, если бы судачили театральные кумушки, но однажды ко мне обратился с вопросом профессор Московской консерватории, которому, видимо, тоже не давал спокойно спать мой успех: «Как это вам удалось спеть с Дель Монако?» — «Почему же удалось? (Слово-то какое употребил!) Я ничего не решала в этом выборе». — «Но вы же пели». Как могла, объяснила ему, но он, кажется, не очень поверил: почему-то многие думали, что во всей этой истории что-то не так, что я была назначена, как говорят, «по блату». Впрочем, каждый думает в меру своей испорченности, занимается саморазоблачением… Хотя резонанс от необычайного успеха спектаклей в Большом театре был настолько огромным, что все это не могло не обрасти легендами.

На самом же деле, как это обычно и бывает в жизни, все гораздо проще. Я уже писала, что длительное время была единственной исполнительницей Кармен в Большом театре. За несколько месяцев до приезда Дель Монако в театр вернулась после длительного декретного отпуска одна из прежних исполнительниц партии Кармен и стала «входить в форму». Очевидно, это происходило не сразу, так как на одном из спектаклей она выступила не совсем удачно: как говорят

музыканты, «киксанула» на высокой ноте. Руководство театра, но особенно А. Ш. Мелик-Пашаев, который дирижировал тогда «Кармен», решили не рисковать, хотя эта певица была опытней меня и пришла в труппу раньше, чем я. Ее неудачное выступление произошло буквально накануне приезда Дель Монако, поэтому у дирижера не было из кого выбирать — только Архипова.

Когда итальянский гость, который вел себя очень просто и не выдвигал никаких условий, попросил только одно — «поставить в спектакль хорошую партнершу», Александр Шамильевич подошел ко мне и сказал: «Теперь ваша очередь петь в «Кармен». Я-то понимала всю его «дипломатию» — у него не было другого выхода, чтобы не оказаться, случись что-нибудь подобное в спектакле еще раз, в неприятном положении, да еще в присутствии такого знаменитого артиста. Так я была поставлена перед фактом.

Меня вызвали к руководству театра и после соответствующих моменту разговоров прямо-таки приказали: «Ты должна быть в день спектакля здорова и в форме». И вот первая сценическая репетиция, которая проходила в пятом репетиционном зале (спевку проводили в Бетховенском зале театра). Помню, в тот жаркий июньский день я отправляла сына Андрея на отдых в пионерский лагерь Большого театра «Поленово». Автобусы с детьми отъезжали от мастерских театра, расположенных на улице Москвина (теперь это Петровский переулок), что совсем не рядом с театром. Я торопилась, чтобы не опоздать, и пришла в зал в том, во что оделась с самого утра: в обычном ситцевом платье, в простых босоножках. Я же не знала, как надо (и надо ли) было одеваться для подобных случаев — в шелковом ли, в каком другом платье: у меня еще не было опыта общения с мировыми «звездами». А кроме того, я не знала, какого роста Дель Монако, видела только на афише, что он красив. И потом, я шла не на прием, а на работу и оделась так, как одевались все вокруг (мы тогда жили небогато): скромно, без всяких высоких каблуков. Да и нарядов-то у меня особенно не было.

И вот навстречу мне поднялся не просто красивый мужчина, а великолепно одетый красавец. Рядом с ним стояла его жена, столь же элегантно одетая дама. Сравнение было не в мою пользу, что сразу же отметили мои коллеги, кто-то из них даже шикнул на меня: «Что за вид!» Только Марио не придал никакого значения моему туалету — он пришел петь, а не разглядывать.

Сценическую репетицию Дель Монако пел полным голосом (он потом объяснил нам, что они ехали в поезде более двух суток, что ему приходилось молчать, голос «застоялся», а теперь ему надо было распеться). Лишь только раздались звуки его сильного,

необыкновенной красоты голоса, как все, кто был тогда в театре и был свободен, стали подниматься в пятый зал. В это время шла подготовка к вечерней «Аиде», и все уже загримированные «египетские жрецы», «рабыни», «воины» тихо-тихо входили в репетиционный зал и двигались вдоль стен, образуя по всему периметру зала очень живописное окружение. Их было так много, что я бы не ошиблась, если бы заподозрила, что кто-то из этих артистов хора, миманса мог забыть выйти на сцену, завороженный голосом Марио. Эта толпа восторженных зрителей, конечно же, вдохновляла Дель Монако, как бы подхлестывая его, и он старался вовсю: его Хозе пел с такой силой чувств, с такой любовью, с таким страданием, что у меня в горле стоял ком от восторга и слез, мешавший мне петь.

Я же на репетиции все-таки была нездорова и пела не в полную силу, стараясь беречь голос для спектаклей. Но это для Марио не имело особого значения — он все прекрасно чувствовал в моем исполнении, попросил меня выполнить несколько предложенных им мизансцен, очень интересных. Я все сделала с большим удовольствием. Марио понравилось, как быстро я понимаю его мысли, понравилась моя музыкальность, и уже после первой нашей репетиции он подарил мне свою фотографию, надписав ее: «С восхищением! Дель Монако».

На следующий день, чтобы выглядеть «по-примадонистее», я впервые в жизни сделала маникюр. Пусть это не покажется странным и смешным, но это было именно так. В нашей семье ни мама, ни я никогда не пользовались косметикой, не делали маникюра — все это было из-за папы, который просто ненавидел размалеванных женщин, ненавидел неестественность. Что ж удивляться, если, получив такое спартанское воспитание, я тоже не пользовалась в жизни косметикой. (Кстати, потом Марио и Рина сказали мне, что их покорила естественность и скромность наших женщин. Это отмечали и итальянцы, которым нравилось в советских певицах, приезжавших в Милан на стажировку, что у них естественные волосы, естественные лица. Это много позже мы стали «приобщаться к цивилизации», причем порой в какой-то странной форме.)

Почти сразу же после репетиции музыкальная и околомузыкальная Москва уже обсуждала и пересказывала подробности о голосе, внешности, таланте, поведении и прочих достоинствах Марио Дель Монако. Ажиотаж вокруг предстоявших спектаклей увеличивался буквально на глазах. Создавалось впечатление, что каждый считал жизненной необходимостью попасть в Большой театр, а невозможность сделать это была равносильна несчастью. Что творилось с билетами — ни в сказке

сказать, ни пером описать! Чтобы достать их, люди проявляли чудеса изобретательности и настойчивости. Но зал мог вместить ровно столько, сколько мог. Даже мне, участнице спектакля (и другим актерам, занятым в нем), дали возможность купить для своих родных только два билета. Папе билет не достался, и он, по счастью, купил его у входа, правда, за тройную цену.

Первый спектакль «Кармен». Атмосфера и в театре, и вокруг него была буквально перенасыщена волнением и ожиданием чего-то необыкновенного — люди ждали и жаждали чуда. Кто-то потом с шуткой вспоминал, что было такое впечатление, что публику, уже заранее любившую его, удовлетворил бы даже молчавший Дель Монако. Мы все знали, что происходит около театра, а затем и в зрительном зале. Я сидела в гримерной ни жива ни мертва — меня буквально трясло. И было от чего.

Меня пугала и страшная ответственность петь с таким знаменитым артистом (не подведу ли его, не подведу ли свой театр), и последствия моего выступления, если, не приведи Господь, оно будет не на высоте, — тогда может рухнуть вся моя карьера, которая к тому времени уже стала успешно складываться. Хватит ли у меня сил, энергии, мастерства все исполнить на достойном уровне? Ведь я же была еще мало кому известная певица. Вдруг с треском провалюсь, что тогда? (Судьбе было угодно, чтобы я «с треском» доказала…)

И вот я на сцене, правда, пока за кулисами. Марио не узнал «синьорину Ирину» в гриме и костюме — перед ним была незнакомая ему женщина, теперь перед ним была Кармен. Пошла увертюра, первый акт, площадь в Севилье… Раздались звуки военного марша, Марио шагнул на сцену. Зал разразился приветственными аплодисментами только на одно появление артиста — не обманулись: он действительно необычайно красив. А уж когда удивительной красоты голос спел первую фразу: «Знаю я, то Микаэла» (по-итальянски, конечно), то по залу прокатился самый настоящий гул восхищения.

И моя Кармен старалась соответствовать Хозе. Я спела свою «Хабанеру», и публика приняла меня аплодисментами одобрения — не подвела! Я знала, что среди зрителей многие недоумевали перед «Кармен»: как это так, доверить такой ответственный спектакль молодой певице, без всяких званий?! Волнение мое стало уменьшаться, и я теперь могла со всем отпущенным мне природой голосом и темпераментом продолжать свою роль. Уже после первого акта, когда мы выходили на поклоны, из оркестра раздалось: «Ира, тоже браво!» Оркестранты — не только самые строгие, но и самые лучшие ценители того, что ты делаешь на сцене. И я поняла, что все идет хорошо.

На этом спектакле я воочию убедилась, что Дель Монако не просто лучший певец, но и великолепный актер. Всем своим исполнением он разрушал тот привычный стереотип, долгие годы существовавший в нашем сознании, что итальянские певцы — только певцы и не более того. Марио сразу же почувствовал отношение зала к себе, почувствовал всю атмосферу спектакля и, как талантливый артист, что называется, «завелся» — его настроение пошло на подъем. Соответственно он и отдавал — и залу, и партнерам — всего себя, тем более было, что отдавать.

Это сразу же нашло отклик у меня — мой голос зазвучал в полную силу. Мало того, мы оба чувствовали, что у нас совпадает видение образа Кармен: Марио тоже представлял себе Кармен никоим образом не вульгарной, а свободной в своих чувствах. Если бы эта цыганка была свободной не в чувствах, а в своем поведении, то не было бы и трагедии: не все ли тогда равно, с кем проводить время — с Хозе ли, с Эскамильо… Нет, она выбирает сердцем, и тут уже ей никто не должен мешать — хоть на нож иди. Такое взаимопонимание помогало. Думаю, что наше одинаковое видение этого образа сыграло, кроме всего другого, свою роль в том, что Марио настоял на моем приглашении в Италию, чтобы я спела с ним Кармен.

Мы пели и играли с таким подъемом, что и певцы, и хор, и оркестр были не просто исполнителями, а непосредственными участниками самой настоящей драмы любви. Достойными участниками были и зрители — сцена и зал как бы слились воедино. Когда Дель Монако во втором акте спел свою знаменитую «арию с цветком», в зале началось что-то невообразимое: крики восторга, невероятной силы аплодисменты длились более десяти минут. Такого в Большом еще не бывало. По мизансцене Хозе должен был после арии вставать с колен, но Марио очень долго не мог этого сделать: во время спектакля не принято бисировать. Дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, улыбаясь, стоял, опустив руки: успокоить зал было невозможно, продолжать оперу — тоже.

Пока мой бедный Хозе стоял передо мной в неудобной позе, у меня были свои проблемы. В партии Кармен сразу после арии Хозе начинается сложное место: если очень продолжительные аплодисменты, то можно потерять тональность, в которой певица вступает — без всякого аккорда, который мог бы ей помочь: «Нет, это не любовь…» И вот, чтобы держать эту тональность, я сидела и все время гудела вполголоса: «Нет, это не любовь». Зал неистовствовал, и я не могла продолжать. Александр Шамильевич смотрел на меня, а я смотрела на него — что мне делать? И вот он дал знак: «Начинайте!» Я спела свою фразу, которую, конечно

же, нельзя было услышать на фоне продолжавшейся овации. Но постепенно зал успокоился, увидев, что оркестр уже играет.

Описывать накал чувств в четвертом акте бессмысленно — это надо видеть и слышать, благо видеозапись того спектакля, который транслировало телевидение, сейчас можно купить (что я и сделала в Америке, поскольку у нас в стране — диву даешься в очередной раз! — эта кассета не продается).

Зал приветствовал нас стоя. Мы выходили на поклоны бесчисленное множество раз. Марио целовал мне руки, у меня из глаз текли слезы — от радости? от напряжения? от счастья? Не знаю… За кулисами артисты хора подняли Марио и так на руках понесли его со сцены в артистическую. (Когда-то, в начале века, такой чести был удостоен другой певец — великий русский бас Федор Иванович Шаляпин.) Марио, тоже радостный, счастливый, сказал тогда: «Я двадцать лет пою на сцене. За это время я знал многих Кармен, но лишь три из них остались в памяти. Это Джоанна Педерцини, Райз Стивенс и Ирина Архипова».

Выйти на- улицу оказалось непросто — нескончаемые овации москвичей, увидевших ожидаемое чудо, перекинулись за стены театра, который окружила огромная толпа. В ней были и только что вышедшие из зала, и не попавшие на спектакль, и те, кто смотрел трансляцию по телевидению и успел приехать к Большому. (Нам потом рассказывали, что многие любители оперы, которые не смогли купить билетов, собирались в квартирах своих знакомых, у которых имелся телевизор — редкая по тем временам и дорогая вещь, и, отложив все, даже очень важные дела, буквально впивались взором в маленький экран.)

Я не считала себя знаменитой и полагала, что без грима и костюма меня никто не узнает у служебного подъезда и я могу выйти из театра совершенно спокойно. Но московская публика умеет любить! Меня тут же окружили, говорили самые добрые слова, благодарили. Не помню, сколько я тогда подписала автографов… Впервые в жизни так много…

На следующий день после первого спектакля «Кармен» Москва бурно переживала увиденное и услышанное накануне. Великий тенор не только не обманул ожиданий любителей музыки и театра, но и превзошел их. На второй спектакль «Кармен» в Большой театр пришел тогдашний руководитель страны Н. С. Хрущев. Рина Дель Монако, находившаяся за кулисами, начала показывать мужу — мол, смотри, вправо от сцены, в ложе… Никита Сергеевич сидел не в центральной, официальной правительственной ложе, а в боковой, предназначенной для обычных посещений театра членами правительства. Марио, когда мы выходили на поклоны, подходил

на авансцене к этой ложе и кланялся на аплодисменты Н. С. Хрущева. Думаю, что он лишний раз убедился, каким вниманием и уважением пользовалось его искусство в нашей стране, и был потрясен таким отношением.

Но море вызванной им любви не хотело входить ни в какие берега. Следующей оперой, которую пел Дель Монако, были «Паяцы». Когда спектакль закончился (он шел на сцене филиала Большого театра), то часть Пушкинской улицы и весь Копьевский переулок были заполнены восторженной публикой. Никто не хотел расходиться, тем более что июньская ночь была светлой и теплой. Я в это время была в его артистической — пришла сразу из зала, чтобы поздравить его с успехом. Из окна, находившегося на втором этаже, я видела эту плотную массу радостно кричавших людей: «Марио! Марио!»

Дель Монако открыл окно артистической и запел прекрасную неаполитанскую песню «Ты, которая не плачешь». Слушатели на улице устроили ему овацию. Впоследствии в своей книге «Моя жизнь, мои успехи» (ее издали и у нас — в 1987 году, в издательстве «Радуга», с моим послесловием) Марио описывал восторженный прием москвичей и около театра, и около гостиницы «Националь», к которой ему удалось подъехать лишь на милицейской машине и снова петь — на сей раз с ее балкона, в половине первого ночи… На вокзале уезжавшим Марио и Рине Дель Монако пришлось идти к поезду по ковру из огромных живых пионов… Как после этого не понять Марио, который сказал: «Дни, проведенные у вас, навсегда останутся в моей памяти, в моем сердце!»

И он не просто помнил об этом — он немало сделал для того, чтобы в культурном сотрудничестве между Италией и Советским Союзом наступили новые времена. Первое, что сделал Дель Монако в этом направлении после возвращения на родину, — он пошел в советское посольство в Риме, чтобы поблагодарить за организацию его гастролей, за прием, оказанный ему в Москве. В этом — весь Марио Дель Монако, благородный, благодарный, настоящий человек.

А уже через месяц на адрес СОД (Союз обществ дружбы с зарубежными странами) из Италии пришла тяжелая бандероль. Это был клавир оперы «Кармен» с итальянским текстом. Марио прислал его мне в подарок. Очевидно уже решив, что он постарается сделать все, чтобы я выступила в Италии, и помня, что у меня в Москве нет клавира на итальянском языке, он выслал его, сопроводив многозначительной надписью: «Ирине Архиповой, исключительной партнерше с искренним восхищением и с самыми пламенными пожеланиями

триумфального утверждения на итальянских сценах! Искренне Марио Дель Монако. Рим. 21 июля 1959 года».

Идея Марио, чтобы я спела с ним в «Кармен» на итальянской сцене, возникла у него после его успеха в Большом театре, где он признался, что я вхожу в число самых лучших его партнерш. В это время у Дель Монако были подписаны контракты с театрами Неаполя и Рима на участие в постановках «Кармен». Но у него не было тогда интересной партнерши. После возвращения из Москвы все решилось само собой — надо пригласить русскую певицу Архипову. И Марио начал действовать: сначала пришла бандероль с клавиром, а затем в наше Министерство культуры пришло приглашение на мое имя участвовать в постановках «Кармен» в неаполитанском театре «Сан-Карло» и в оперном театре Рима. Это приглашение для работников министерского отдела внешних сношений стало неожиданностью — никогда прежде ни один из советских певцов не получал подобного предложения.

Для начала мне ничего не сказали: я узнала о приглашении совсем от других — во время концерта в Центральном доме Советской Армии от его администраторов. Потом уж соизволили сообщить мне и официально. (Об отношении к нам, артистам, чиновников от культуры я расскажу чуть позже.) Поскольку впечатление от наших совместных выступлений с Дель Монако в «Кармен» было еще свежо, то присланное им предложение приехать и выступить в Италии породило в Москве самые невероятные предположения. Меня «на полном серьезе» спрашивали, правда ли, что я выхожу замуж за Дель Монако? Сотрудницы моей тети тоже задавали ей вопросы: «А что, ваша племянница уезжает в Италию? Правда, что в нее влюблен итальянский певец?» Очевидно, чувства Кармен и Хозе, которые нам удалось изобразить на сцене, были настолько убедительными, что их приписали и нам, исполнителям.

Конечно, я приняла приглашение и начала работать над партией Кармен: учила итальянский язык, переучивала на этом языке текст роли. Было очень трудно выпевать ноты и слова на незнакомом пока языке, да так, чтобы не утерять выразительности, правильной интонации… Но я постоянно напоминала себе, что нашим великим певцам Ф. И. Шаляпину и Л. В. Собинову когда-то приходилось делать то же самое и у них все прекрасно получалось. Значит, и мне под силу. Их пример меня вдохновлял. Сейчас, когда многие наши певцы поют в разных странах на иностранных языках, вспоминать мои тогдашние страхи, сомнения, трудности можно с улыбкой. Но в конце 50 — начале 60-х годов все это было для нас непривычно и

потому непросто.

Вскоре я смогла показать подготовленную партию А. Ш. Мелик-Пашаеву. Прослушав меня, он сказал одобрительно: «А по-итальянски у вас получается еще лучше». Теперь предстояло опробовать «новую» Кармен на других сценах. Своего рода «генеральную репетицию» я решила провести во время запланированных еще раньше своих гастролей в Будапеште: там я впервые спела Кармен по-итальянски. Моим партнером был очень хороший певец Йожеф Шиманди, которого в Москве знали по гастролям Будапештского оперного театра. Тогда Шиманди был уже немолод, но пел он прекрасно, и у нас был большой успех. И он, и другие актеры отнеслись ко мне хорошо, хотя тогда в Венгрии еще чувствовались последствия трагических событий 1956 года. Но публика почему-то посчитала меня болгарской певицей (может быть, по похожести русских фамилий с болгарскими — языки-то родственные), так как никогда прежде советские певцы не пели у них ни на каких языках, кроме русского.

От того спектакля у меня сохранилась очень хорошая фотография (она помещена в книге): стоя рядом с Шиманди, я хохочу. А история этого снимка такова: Йожеф стал говорить мне после спектакля какие-то очень хорошие слова, смысла которых я, конечно, не могла понять, поскольку ни слова не знаю по-венгерски. Но интонационно я почувствовала, что он говорит что-то ласковое, и мне стало очень смешно. От этого я буквально «закатилась» — вот в этот момент и раздался щелчок фотоаппарата…

Теперь меня ждала поездка в Италию. Впереди предстоял очень трудный экзамен: я ехала не как гастролер — на одно-два выступления в уже идущем спектакле, а должна была участвовать в подготовке совершенно новой постановки «Кармен» со всеми вытекающими отсюда сложностями. Этих сложностей не могли пока знать организаторы моей поездки в Москве — у них просто не было опыта. В Министерстве культуры тогда еще не существовало специальной организации, занимавшейся именно организацией зарубежных гастролей наших артистов, — «Госконцерта». Редкие выезды наших певцов — в основном в страны социалистического лагеря — оформлялись в отделе внешних сношений Министерства культуры СССР. Соответственно этой небогатой практике там повели себя и в случае со мной.

До премьеры «Кармен» на сцене неаполитанского театра «Сан-Карло» оставалось чуть больше десяти дней, а я еще не могла выехать из Москвы: в министерстве не понимали, что мне делать так рано в Неаполе. Действительно, партию я знаю, так

чего же торопиться? Им и в голову не приходило, что премьере новой постановки, с новыми актерами предшествует длительный и очень напряженный репетиционный период. В министерстве привыкли, что наши певцы приезжали в соц-страну на разовые выступления за один день до спектакля, потом после единственной репетиции (иногда просто спевки) выходили на сцену и на другой день уезжали. Быстро, а главное ненакладно. Очевидно, по аналогии с такого рода гастролями поступали и со мной, даже не подозревая, в какое трудное положение они ставят меня и неаполитанский театр — мне потом пришлось работать до изнеможения, чтобы наверстать потерянное не по своей вине время.

Кроме такого рода «забот», работников министерства, видимо, не на шутку волновали те слухи, о которых я рассказала выше: а вдруг и правда у нее возникнет «роман» с певцом? Для страховки они отправили со мной переводчика — преподавателя Московского института иностранных языков Ю. А. Волкова (что ж, сами напророчили роман), который был переводчиком Марио Дель Монако в Москве. Его кандидатура была для этого очень удачной: Юрий Александрович был большим поклонником пения, мечтал посетить Италию. Теперь ему представился случай, который был как нельзя кстати, — он работал над книгой «Песня, опера, певцы Италии».»

Наконец в начале декабря 1960 года мы вылетели в Неаполь. Первое, что спросил меня при встрече Марио Дель Монако, выучила ли я партию Кармен по-итальянски. Я успокоила его, рассказала о выступлении в Будапеште. Но я даже не представляла, какую ответственность взяла на себя, согласившись участвовать в неаполитанской постановке. Если я спою неудачно, то это отразится не только на моей карьере — я подведу Марио, который приложил столько сил, чтобы пригласили именно меня, а не какую-то другую певицу. Моя неудача отразится на его репутации. И не только репутации — тут, в Италии, я впервые увидела систему работы их театров: «успех — деньги». Все это так отличалось от нашей театральной системы с ее постоянными труппами и гарантированными зарплатами.

Признаюсь, мне было очень тяжело в эти десять дней, остававшихся до премьеры. Все было непривычное, чужое: люди, театр, язык. Дирижер-постановщик Петер Мааг, швейцарец, предложил свой темп, свой ритм. Изматывали репетиции — по пять в день. Тогда-то я и поняла, что за человек Марио Дель Монако: он волновался больше за меня, чем за себя, подсказывал то или иное слово, понимая, как мне трудно еще вживаться в образ, исполняя свою роль на чужом языке.

Но были трудности и привнесенные, когда мне приходилось не раз вспоминать недобрым словом моих московских «добродетелей» из министерства. Того аванса, который мне выдали (без учета репетиционного периода), чтобы я могла питаться (и который я потом должна была вернуть), мне явно не хватало. По традиции здешних театров я была должна хоть как-то отблагодарить парикмахера, который меня обслуживал, костюмерш, которые помогали мне в гримерной, — так тут положено… Потом возникла необходимость заказать фотографии своих выступлений — не ехать же без них и рассказывать дома об этом значительном не только для меня событии, как говорится, на пальцах. В результате получилось так, что мне не на что было есть. Юрий Александрович Волков был вынужден свои «суточные» тратить на то, чтобы я могла хоть как-то питаться — при такой нагрузке в театре. Сам он, в самом прямом смысле, ходил полуголодный. (Вспоминать обо всем этом противно, горько, но необходимо: ведь за теми триумфами наших актеров, о которых так мажорно любили писать газеты, стоит совсем не такая уж радужная, не такая уж «сладкая» реальность.) Он понимал, что мое выступление, первой из советских певиц, имеет особое значение, поэтому делал все идеально, старался помогать мне во всем.

В конце концов Ю. А. Волков договорился с нашим посольством в Риме, что в Москву, в Министерство культуры отправят срочную телеграмму с просьбой разрешить оставить мне из полагавшегося гонорара чуть большую часть (!) денег, чтобы я могла рассчитаться с театральной обслугой и нормально питаться. Почему часть? Да потому, что я не имела прав на свой гонорар (как и не видела присланного из Италии контракта) — я была должна 90 % того, что мне заплатят здесь, отдать в посольство, то есть вернуть родному государству! В таком унизительном положении самых настоящих крепостных находились до недавнего времени все наши артисты, выезжавшие на гастроли в другие страны: у них отнимались заработанные деньги самым бессовестным образом. Узаконенный рэкет…

Премьера неаполитанской постановки «Кармен» состоялась 13 декабря 1960 года. Предшествовавшую ей генеральную репетицию я провела плохо. К тому времени я была уже так измотана нескончаемыми репетициями, спевками, отработками мизансцен, а также раздражавшими меня бытовыми осложнениями, о которых упомянула выше, что у меня почти не было сил. Марио Дель Монако все это видел, очень нервничал и переживал за меня. Я на генеральной репетиции особенно и не старалась, потому что считала, что и так все уже отработано и

незачем тратить себя, лучше поберечь голос и энергию для премьеры. Тогда я еще не знала, что и в этом в итальянских театрах все не так, как у нас: в Большом генеральная репетиция — это последний рабочий прогон, а в Италии на генеральную репетицию собирается вся пресса, от которой зависит почти все в оценке спектаклей. Поэтому для артистов генеральная бывает важнее самой премьеры, важнее даже того, как примет их на первом спектакле публика.

Кстати, о публике. В Италии она, как известно, разбирается в оперном искусстве, как нигде в мире. Понравиться ей — значит получить признание, не оправдать ее ожиданий — пятно на репутации, а иногда и закат карьеры. Тут уж никакие прежние заслуги не помогут. Свой уровень артист должен доказывать на каждом спектакле.

Остававшиеся до премьеры полтора дня я молчала, сохраняя голос и силы, а Марио и Рина так заботливо опекали меня, так старались поддержать меня морально, что я просто не могла их подвести. И вот этот ответственный вечер наступил. А потом пришел успех, и не просто успех, а самый настоящий триумф. Спектакль еще шел, а за кулисы на мое имя пришла поздравительная телеграмма от профсоюза оперных певцов Италии, в которой меня приглашали вступить в него. Быть членом профсоюза значило ни больше ни меньше как иметь гарантию на преимущественное право получить работу в любом оперном театре этой страны.

На следующий день все газеты были полны самыми хвалебными отзывами в наш адрес. Марио радостно сообщал мне, что у меня пресса даже лучше, чем у него. В различных интервью после премьеры режиссер Луццато рассказывал, как я быстро вошла в ансамбль исполнителей, а Марио заявил: «Я очень доволен успехом Ирины Архиповой, потому что ее успех — это моя победа». Марио Дель Монако рассказывал журналистам о том, как ему хотелось, чтобы меня услышали в Италии, как он убеждал всех, что певица из Большого театра — лучшая из современных исполнительниц Кармен: «Мне верили и не верили. После премьеры ко мне в артистическую пришел директор театра и сказал: «Дель Монако! Я благодарю тебя за то, что ты открыл нам такую Кармен!»

В газетах писали, что выбор русской певицы на роль Кармен оказался очень удачным, а постановка «Кармен» была признана лучшей постановкой того сезона в театре «Сан-Карло». Мои декабрьские выступления в Неаполе подарили мне много незабываемых впечатлений и встреч. Встречи были разными — как и люди.

На наши спектакли в Неаполь приехала из Рима известная в Италии исполнительница Кармен Габриэла Безанцони — партнерша великого Энрико Карузо. Хотя между нами была большая разница в возрасте (в 1960 году Безанцони было уже около семидесяти), мы с ней подружились, нас так и называли: «Две Кармен». Потом она присутствовала на всех моих выступлениях в Риме, пригласила к себе на виллу, расположенную недалеко от Вечного города.

Но были и встречи, оставлявшие после себя странное чувство. В те годы в Италии о Советском Союзе, о нас, о нашей жизни знали не просто мало: люди верили всякого рода нелепым измышлениям и пребывали во власти каких-то выдумок. Помню, что, когда я только-только приехала в Неаполь, полицейские, дежурившие около театра, просили показать им меня. Они были разочарованы, что приехавшую «советику» нельзя было отличить от других артистов, входивших в театр: оказывается, она такая же, как и все прочие люди, у нее есть голова, две руки, две ноги… Ладно это были полицейские. Но вот однажды мне пришлось быть в обществе интеллигентной на вид дамы, очень милой, вежливой, которая, стараясь доставить мне удовольствие, заговорила со мной о моей стране: «Я понимаю, у вас там так холодно, что надо жить тесно-тесно, чтобы согреться. Это ведь и есть коммунизм?» Ну что тут было сказать? Словно в разговорах о нашей стране нельзя было найти других тем, словно никто не слышал о нашей культуре, музыке, писателях… Мы почему-то знали об Италии несравненно больше.

Находясь в Неаполе, я, конечно же, посылала на родину весточки о себе. Писала я и Надежде Матвеевне, рассказывая обо всех своих итальянских впечатлениях. Поздравляя ее и Виктора Владимировича с Новым, 1961 годом, я сообщала: «Ваша ученица дебютировала в неаполитанском театре «Сан-Карло» и имела успех у публики и у прессы. Я Вас поздравляю от всего моего благодарного сердца и крепко, крепко целую. Итальянские певцы спрашивают, у кого я училась, и говорят, что у меня прекрасная неаполитанская школа!!! Все неаполитанские газеты и просто любители оперы откликнулись на выступления в опере «Кармен»… Одна из рецензий была озаглавлена: «Чистейшая русская! Во французской опере! Поет по-итальянски?! Сенсация!»

В итальянских газетах среди подобного рода эмоциональных откликов, так соответствовавших национальному характеру, мне запомнился и такой: «Удивительно, откуда у этой северянки средиземноморский вулканизм?» Итальянцы, увидев, что у меня славянские, голубые глаза, а не южные, черные (что, по их мнению, многое бы объяснило), не могли понять, как это мне

удалось передать чувства «знойной» героини оперы Бизе.

Я упомянула, что писала Надежде Матвеевне Малышевой о том, как в Италии удивлялись, откуда у меня неаполитанская школа пения (это в Неаполе — в других городах школу называли соответственно имени следующего города), и при этом говорили: «Это старая школа, у нас уже забытая». И были поражены, что я училась у русского педагога, которая следовала тем же принципам, о которых я услышала от Габриэлы Безанцони (и удивилась в свою очередь — она говорила о голосе то же, что говорила мне в Москве мой педагог). Я думаю, что все проще: нет какой-то особой неаполитанской, венецианской, римской и т. д. школы оперного пения, а есть одна — правильная. Мой педагог Н. М. Малышева была носителем старой культуры и шла во время занятий от разума, от естества голоса, от логики пения. Она говорила мне: «Ира, плохо петь можно по-разному, а хорошо петь можно только хорошо». Как все просто и понятно…

Хотя после большого успеха в неаполитанском театре «Сан-Карло» считалось, что теперь я могу уверенно выходить на сцены других оперных театров Италии, мне предстояло все начинать сначала — впереди был Рим, где была своя публика, у которой было свое мнение, свои пристрастия. В Риме была и другая постановка «Кармен», другой дирижер. О, встречу с ним мне не забыть никогда!

Я приехала в Рим в январе 1961 года, еще переполненная радостными впечатлениями от неаполитанских успехов, и сразу попала под «холодный душ». Дирижером римской постановки «Кармен» был известный Габриэле Сантини, маститый музыкант, когда-то работавший в «Ла Скала» вместе с великим Артуро Тосканини, но при этом очень эмоциональный по характеру и не умевший (а может быть, и не считавший нужным) сдерживать свои чрезмерные порывы. Я вскоре ощутила это на себе. Мы начинали репетиции с его помощником, оговаривая разного рода паузы, акценты, темпы. Когда приехал Сантини, не знавший еще этих наших особенностей, ему все категорически не понравилось, и он вспылил: это не так, тут никуда не годится, все плохо…

Масла в огонь, как говорится, добавило то, что Дель Монако на репетициях пел вполголоса (ему-то это прощалось — у него было имя), и я тоже решила последовать его примеру, чтобы поберечь голос для спектакля. Но Сантини, в отличие от других, никогда меня не слышал, не имел представления о моих возможностях. А уж когда я неправильно истолковала его жест (возможно, случайный) и убрала звук, он буквально «взвился», хлопнул палочкой по пюпитру: «Один не поет, другая напевает и никто из них не играет! Черт знает что такое!» (слова были

намного выразительнее — я их уже не помню). Кончилось тем, что дирижер, раздраженный, взбешенный, сделал мне на каждой странице партитуры по нескольку замечаний — их набралось несколько десятков — и назначил на следующий день специальный урок для меня. Я все тщательно подготовила и показала ему наутро — на! вот тебе! И опять были эмоции: на сей раз Сантини был в невероятном восторге! Он был доволен донельзя…

Но радоваться ему в тот день пришлось недолго: в знак протеста против его грубости по отношению к «синьоре Архиповой» Марио Дель Монако и известный баритон Джанджакомо Гуэльфи (он пел Эскамильо) по-рыцарски объявили забастовку — не пришли на репетицию. Потом эти «итальянские страсти» удалось как-то погасить и мы продолжили работать над постановкой. А Габриэле Сантини после успеха нашей «Кармен» стал моим другом (правда, был им он недолго — дирижера не стало в 1964 году). Там же в Риме он подарил мне свой портрет с надписью: «Брависсимо, Кармен! Великой русской певице в знак уважения и симпатии…»

Должна сказать, что в Риме мне было уже легче, чем в Неаполе, — в моральном смысле. Во-первых, я немного освоилась, а итальянцы узнали меня, во-вторых, меня очень тепло и заботливо опекали наш посол Семен Павлович Козырев и его жена Татьяна Федоровна, их поддержка значила для меня немало. Мои удачные выступления в Неаполе успокоили всех в нашем Министерстве культуры — не подвела! А итальянский резонанс от первых спектаклей советской певицы привел к тому, что в Москве было принято решение договориться с итальянским радио и Римской оперой о трансляции премьеры «Кармен» и на Советский Союз — впервые! Да, тогда было интересное время: многое в нашей жизни делалось впервые после долгих лет «холодной войны». (Вряд ли меня обвинят в нескромности, если я скажу, что горжусь тем, что была в числе тех, кто внес свой вклад в это «впервые» — хотя бы в своей области деятельности.)

Благодаря трансляции многие любители музыки у меня на родине могли непосредственно, а не из газет, узнать (точнее, услышать), что происходило в Римской опере 14 января 1961 года. Принимали нас не менее восторженно, чем когда-то принимали в Москве Марио Дель Монако. И мои родные, и Надежда Матвеевна могли уже не только из писем узнать, как реагировал зал на мои «Хабанеру», «Сегидилью», на наши сцены с Дель Монако: по отзывчивости, эмоциональности итальянская публика очень похожа на нашу.

Конечно, признание меня в Италии сыграло решающую роль

в том, что я сразу получила известность у себя на родине. Немного забегая вперед, приведу один факт. После возвращения домой, летом 1961 года я выступала в одном из концертов в курортном Сочи, куда приезжают отдыхать люди со всей страны. Симфоническим оркестром в тот раз дирижировал Кирилл Петрович Кондрашин, пользовавшийся тогда среди любителей музыки особой популярностью после совместных выступлений с победителем I Международного конкурса им. Чайковского американским пианистом Вэном Клайберном, которого москвичи буквально носили на руках и который стал любимцем в других городах Советского Союза. И вот, когда на том сочинском концерте объявили меня, публика встретила мой выход очень горячо, потом было много «бисов», из зала постоянно требовали Кармен. Среди слушателей находились и отдыхавшие тогда в Сочи Н. М. Малышева и В. В. Виноградов. Наклонившись к жене, Виктор Владимирович сказал: «Смотри-ка, оказывается, ее уже знают». Дело в том, что он относился к работе Надежды Матвеевны с певцами в известной степени скептически, даже с иронией, не верил, что она настоящий педагог. Но тут, в Сочи, ему пришлось признать это. Надежда Матвеевна, конечно, была довольна и горда за свою ученицу…

После моего успеха в Риме (превзошедшего даже неаполитанский успех) мне предложили выступить там с сольным концертом. Программу концерта попросили составить из русских романсов, поскольку русскую музыку, а тем более камерную, здесь по сути дела совсем не знали. Это был самый настоящий экспромт, так как я не готовилась к такого рода выступлению и не привезла с собой нот. Пришлось собирать их буквально по всему Риму: в нотных магазинах, у русских эмигрантов, живших в Италии. У меня был замечательный аккомпаниатор — известный итальянский пианист Джорджо Фаваретто. Я пела в этом концерте романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова. Мало того, что большинство никогда не слышали их и некоторые имена были им незнакомы, но для итальянцев было удивительно, как это оперная певица может исполнять романсовую лирику — ведь для этого требуется особая вокальная техника.

Этот универсализм русской певицы поразил многих, так как итальянские оперные певцы не исполняли камерной музыки. И вот в здешних газетах стали появляться статьи о том, что необходимо лучше знать русскую культуру, русских музыкантов, что необходимо приглашать больше певцов, даже целые театры.

Вскоре это произошло. Началось с того, что на генеральную репетицию «Кармен» в Рим приехал директор «Ла Скала» Антонио

Гирингелли (в тот сезон в Милане «Кармен» не ставилась). Доктор Гирингелли был крупнейшим деятелем итальянской музыкальной культуры: он с 1948 года возглавлял знаменитый театр и сделал очень многое для восстановления «Ла Скала» после войны и возрождения его былой славы. Его авторитет в Италии был безусловен. Когда Гирингелли приехал в Рим посмотреть и послушать «московскую Кармен», Марио Дель Монако нас познакомил.

Уже после успеха итальянских гастролей и моего возвращения в Москву к нам приехала группа музыкальных деятелей Италии во главе с доктором Гирингелли для переговоров в Министерстве культуры. Была достигнута договоренность о стажировке итальянских артистов балета в Большом театре и советских певцов в Милане, а также об обмене спектаклями.

Первый шаг был сделан — состоялся обмен стажерами. Вторым шагом были гастроли «Ла Скала» в Москве в 1964 году, ставшие главным событием театрального сезона. А вскоре в Милан отправилась оперная труппа Большого. Кто бы мог подумать летом 1959 года, во что выльются гастроли итальянского тенора, приехавшего тогда в незнакомую ему страну, а чуть позже — участие малоизвестной еще московской певицы в оперных спектаклях в Неаполе и Риме? Я рада и горжусь, что этими певцами судьбе было угодно выбрать Марио Дель Монако и меня.

И еще я рада, что наша дружба с Марио и Риной не прекращалась ни на день — до самой кончины этих удивительных людей. В конце 1963 года с Марио случилось несчастье: он попал в автомобильную катастрофу. Ее последствия оказались очень тяжелыми — Марио не мог выступать в течение восьми месяцев. Еще не совсем оправившись от болезни, хромая, он начал свою карьеру, по сути дела, заново. И победил. В 1974 году перед своим окончательным уходом со сцены он еще так пел, что удостоился восхищенных слов дирижера Гамсьегера: «Я желаю им (молодым певцам) петь так же, как он поет в свои шестьдесят лет».

Нам было известно, что Марио в последние годы жизни долго и тяжело болел. Я даже успела получить от него последний привет, который он передал через Ольгу Доброхотову, музыкального комментатора нашего телевидения. И вот летом 1983 года пришло печальное известие…

В это время я была в городе Нови-Сад, в Югославии, где тогда гастролировал Большой театр. Трудно передать охватившую меня душевную боль, которую не могли облегчить ни тепло зрителей,

ни море цветов, которыми был заполнен этот красивый город… Мы получали известия из Италии, что Марио завещал похоронить себя в костюме Отелло — любимого своего героя, что его гроб несли на руках знаменитые итальянские певцы, его коллеги по сцене…

Не стало Марио Дель Монако, но память о нем продолжали хранить и те, кому посчастливилось слышать его на сцене Большого театра, и те, кто не смог его приветствовать тогда, но хранил дома его записи. Поэтому, когда осенью 1984 года в Большом театре был организован вечер памяти великого певца, снова был аншлаг. И снова, как в далеком теперь 1959 году, зал стоя аплодировал Дель Монако — на это раз Рине и младшему ее сыну Клаудио, сидевшим в почетной ложе, рядом со сценой, на которой когда-то блистал Марио. Как они были растроганы!..

В свое время, вспоминая восторженный прием, оказанный ему в Москве, Марио Дель Монако сказал: «Это был контакт сердец». И подтверждением этому был тот овеянный грустью и все-таки радостный вечер встречи если не с ним самим, то с тем, что он оставил после себя: в зале сидел его сын, со сцены пели его ученики, специально приехавшие для этого в Москву, которым Марио Дель Монако удалось передать любовь и уважение к нашей стране.

Я убедилась в этом в трагическом для нас 1986 году, когда произошла страшная катастрофа на Чернобыльской АЭС. Как председатель жюри конкурса вокалистов им. Чайковского, который проходил в тот год, я разослала приглашения многим известным певцам принять участие в его работе. Напуганные разного рода газетными публикациями, нагнетавшими страх, некоторые мастера побоялись приехать в Москву. Среди тех, кто принял мое приглашение, был ученик Марио — известный венесуэльский певец Висенте Веласкес, который потом сказал мне: «Меня так пугали, но я не поверил — ведь это вы меня пригласили. И я благодарен вам за это».

Теперь в мире существует и конкурс, носящий имя Марио Дель Монако. Его учредила семья певца, а организатором стала Ассоциация друзей Марио Дель Монако. Меня уже не однажды приглашали быть членом жюри этого международного соревнования вокалистов, которое проходит в провинции Венето. Помню, как мы летели вместе с Владиславом Пьявко на I Международный конкурс оперных певцов им. Марио Дель Монако. В Риме нас встречали Клаудио и другие члены семьи, потом мы добирались до небольшого итальянского городка в 20 километрах от Венеции, где в маленьком оперном театре и проходил конкурс. Я не могу с точностью сказать, с какой

периодичностью проходит он теперь, поскольку все упирается в финансовые возможности сыновей Дель Монако.

Старший из них двоих, Джан-Карло Дель Монако, недавно поставил в Петербурге, на сцене Мариинского театра оперу Верди «Отелло», в которой так блистательно выступал его отец, признанный в свое время лучшим в мире исполнителем главной партии в этой опере. Я рада, что Джан-Карло осуществил свою постановку вместе с самым талантливым нашим дирижером нового поколения Валерием Гергиевым.

И хотя теперь Джан-Карло очень хороший театральный режиссер, а Клаудио успешно работает менеджером, для меня они прежде всего сыновья Марио, и я не могу без слез смотреть на них при наших нечастых встречах, особенно на Джан-Карло: это просто вылитый молодой Марио — до такой степени он похож на отца. Особенно вызывают грусть его выразительные черные глаза. Лицо его чуть-чуть круглее — в этом он похож на мать.

Одна из наших последних встреч с Риной Дель Монако состоялась в Монте-Карло, куда меня пригласили спеть Азучену в «Трубадуре». В то время в местном оперном театре готовилась постановка еще одной оперы Верди — «Фальстафа». Режиссером и исполнителем главной партии должен был быть знаменитый Тито Гобби.

Рина Дель Монако пришла на нашу генеральную репетицию «Трубадура», и я увидела, что она ходит с палочкой. Обрадовавшись приходу Рины, я договорилась встретиться с ней после премьеры и пообедать вместе в находившемся рядом ресторане. Вместе с Риной в Монте-Карло приехал и Клаудио. Мы говорили о Марио: о его болезни, о госпитале, где он провел последние дни жизни… Во время разговора к нам подошла переводчица, которая задержалась в отеле: по телевизору только что передали, что скончался Тито Гобби. Это было так неожиданно, что Рина ахнула, а потом заплакала. Сидевший с нами Клаудио молча смотрел на нас глазами своего отца, боль от потери которого еще не утихла…

Возвращаюсь к «моей» Кармен, которая в течение многих лет, пока я пела ее, не раз меняла языки, — сначала был русский, потом итальянский, французский. На языке оригинала, на котором и написал оперу Бизе, я должна была исполнять эту партию в парижской «Гранд-Опера». Нас пригласили туда вместе с прекрасным исполнителем партии Хозе Зурабом Анджапаридзе, но на этот контракт «наложила вето» министр культуры Е. А. Фурцева, сказав про меня: «Нечего ей там делать, пускай

поет дома». Опять приходится говорить о том, что мы не принадлежали себе, что нами распоряжались чиновники от культуры. И не только нами, но и теми приглашениями, которые мы получали, по мере того как нас узнавали в других странах.

Помню, как на одном из конкурсов им. Чайковского, где я была тогда членом жюри конкурса вокалистов, ко мне подошел советник по культуре австрийского посольства в Москве и удивленно спросил: «Мадам Архипова, почему вы не приезжаете в Вену? Вот уже и такая-то певица приехала, а вы еще нет». Мне было неудобно сказать, что я впервые слышу о том, что меня приглашали в Австрию. Это потом я узнала, что «такая-то певица» ездила в Вену по моему контракту, который ей «подарила» ее приятельница, работавшая в «Госконцерте». И таких случаев было немало в моей жизни: и передавали мои контракты другим певицам, и не принимали приглашений, которые приходили на мое имя (забыв при этом спросить моего согласия), как это случилось с приглашением Лучано Паваротти выступить вместе в Болонье в «Фаворитке» Доницетти, когда он имел право выбора партнерши. Потом при встрече он спросил меня: «Почему ты отказалась?» Что я могла ему ответить?

Партию Кармен, которую я подготовила на французском языке, мне не удалось спеть полностью в спектакле, но я много исполняла ее в концертах с разными певцами. Так, в 1969 году мы пели отдельные сцены из «Кармен» с замечательным тенором Жаном Пирсом в «Карнеги-холл» в Нью-Йорке. Пела я отрывки и в Лос-Анджелесе, и в других городах…

Последний раз в роли Кармен на сцене Большого театра я вышла в день, когда отмечала 20-летие своей творческой деятельности. Этим я как бы завершила «московскую» судьбу «моей» героини, продолжая выступать в этой опере в тех театрах, откуда приходили приглашения. Их было много…

Наиболее запомнившимся мне выступлением, связанным с Кармен, стал концерт в зале мэрии Барселоны. Это было в 1986 году, когда меня пригласили участвовать в работе жюри Международного конкурса вокалистов имени Франсиско Виньяса.

Правильнее будет сказать, что в том году я смогла наконец принять это предложение, так как на присылаемые прежде не могла откликнуться из-за нехватки времени.

Я впервые была в Барселоне, славящейся, кроме прочего, и замечательным оперным театром «Лисео» с его великолепной архитектурой, с его залом, акустику которого отмечали все выступавшие здесь певцы: величайшие, великие, знаменитые и просто известные.

Конкурс, носящий имя выдающегося испанского оперного

певца Франсиско Виньяса, проводится с 1964 года, следовательно, имеет богатые традиции. По одной из них в жюри приглашаются певцы, завоевавшие большую известность в мире. Достаточно назвать знаменитых Монсеррат Кабалье (она в тот год из-за болезни не могла принять участия в работе жюри), Джузеппе Ди Стефано. А один из трех великих теноров наших дней — Пласидо Доминго учредил именной приз для лучшего тенора, которого назовет жюри…

По традиции конкурса, если среди членов жюри оказывались те, кто еще продолжал сценическую деятельность, то тогда их просили выступить с сольным концертом. Поскольку я до того никогда не была в Испании и меня здесь не слышали, то с подобной просьбой обратились ко мне. Мало того, меня попросили включить в программу заключительную сцену из «Кармен» и исполнить ее с Джузеппе Ди Стефано, который к тому времени уже несколько лет как прекратил карьеру певца. (Очевидно, до Барселоны уже дошли отзывы о моем недавнем выступлении в роли Кармен в Ливорно.)

Ди Стефано никак не удавалось уговорить — он отказывался самым категорическим образом. Понять его было можно: в этой сцене в партии Хозе есть две очень высокие ноты, которые и для молодых-то певцов трудны. Самое большое, на что мне удалось уговорить Джузеппе, это «пройти» заключительную сцену. На репетиции я поняла, почему он отказывался выступить вместе со мной: его голос «качался», как говорят вокалисты, и Ди Стефано это знал.

В вечер концерта удивительно красивый зал мэрии был заполнен до отказа, а я-то думала, что придет немного публики. Это меня взволновало, и я поняла, насколько ответственно мое выступление в таких условиях. Вместе со мной в Барселону приехал прекрасный пианист Ивари Илья (он аккомпанировал нашим участникам конкурса). Мы с ним быстро подготовили программу моего концерта-экспромта: я пела Генделя, Верди (арию Ульрики из «Бала-маскарада»), несколько произведений Мусоргского, потом были дивные романсы Рахманинова…

Когда я закончила, зал долго не мог успокоиться, раздавались крики «браво». И в это время на сцену вышел Ди Стефано — нет, не петь, а чтобы поздравить меня с успехом. Тут-то он и попался! Я сказала ему: «Давайте споем финальную сцену «Кармен». На что он ответил: «Ты так замечательно пела, а я только все испорчу!» Пока мы с ним пререкались, а зал «выходил из себя» — все кричали: «Просим! Просим!» — я дала Ивари знак, и он заиграл вступление к заключительной сцене Хозе и Кармен.

И тут произошло почти чудо — у Ди Стефано сработал

актерский инстинкт: он, услышав свою мелодию, вступил, может, сам того не желая. Это был профессионализм высшего класса! Мы спели эту трудную сцену почти до конца: когда Ди Стефано запел в полную силу, уже не было «качающегося» голоса — он собрался. Это была самая настоящая магия: те страшные два си-бемоля, которых Ди Стефано так боялся, зазвучали у него блестяще! Наверное, он сам этого не ожидал, потому что, взяв последний си-бемоль, он повернулся ко мне, обнял и сказал: «Спасибо, реаниматор теноров!» Ни больше ни меньше…

Потом и члены жюри, и собравшиеся на конкурс вокалисты говорили: «Самый молодой голос — у Архиповой». Признаюсь, мне было приятно слышать такие комплименты. Здесь же на конкурсе я получила приглашение спеть в оперном театре Бильбао партию Ульрики. Это был мой первый испанский контракт.

Марфа-раскольница поет по-итальянски

Партию Марфы в «Хованщине» я спела впервые буквально накануне московских гастролей Марио Дель Монако — в мае 1959 года. И хотя то мое исполнение роли русской раскольницы, сжигавшей себя во имя старой веры, было лишь эскизом, своеобразным наброском ее характера (глубинное понимание всего драматизма судьбы моей героини пришло со временем), Марфа сразу стала одной из самых любимых мною ролей. И она же была первой, которую я исполнила в 1967 году в Милане, в «Ла Скала». (Пусть опять придется привести здесь слово «первая», но необходимо сказать, что я оказалась первой советской певицей, которую пригласили участвовать, а потом петь в премьерных спектаклях новой постановки этого прославленного театра.)

Впрочем, следует уточнить, что мне и до этого приходилось выходить на его знаменитую сцену — в 1964 году в Милан приезжал Большой театр, и тогда я пела в трех привезенных нами операх: в «Борисе Годунове» Мусоргского (партию Марины Мнишек), в «Пиковой даме» Чайковского (Полину) и в «Войне и мире» Прокофьева (Элен Безухову). Именно во время наших гастролей в Италии я и получила от директора «Ла Скала» Антонио Гирингелли приглашение участвовать в постановке «Хованщины».

Шедевр Мусоргского всегда привлекал оперные театры своим ярким драматизмом, гениально переданным музыкой. Но в то же время постановка «Хованщины» на сценах других стран трудна из-за специфики эпохи, в ней отображенной и плохо известной за пределами России. А эпоха эта была не просто сложной, она была трагичной из-за ломки привычных устоев, из-за церковного раскола, в преддверии петровских реформ. Соответственно эпохе были и характеры персонажей, выведенных Мусоргским в своей опере.

«Хованщина» уже ставилась в «Ла Скала» в 1950 году, но тогда она провалилась: опера шла на языке оригинала, то есть на русском, которого в зале никто не знал. Зрители не могли в полной мере понять происходившего на сцене, не могли следить за сюжетными линиями. Спектакль не спасла даже гениальная музыка. Поэтому, когда в театре рискнули снова обратиться к «Хованщине», решили поставить ее на итальянском языке, а на главные роли пригласить певцов, для которых «Хованщина» была «родной»: на роль Марфы — меня, а на роль князя Хованского — великолепного баса Николая Гяурова, стажировавшегося в свое

время в Большом театре.

Интерес к «Хованщине» был не случаен. В середине 60-х годов отношения между Италией и Советским Союзом (по крайней мере, в области культуры) постоянно расширялись, соответственно возрастал и интерес к нашей стране, к нашей истории. Гастроли Большого театра, приехавшего в Милан с «русским» репертуаром, прошли с огромным успехом, только подогревшим желание лучше узнать культуру прежде «загадочной» России.

Художником миланской постановки «Хованщины» был главный художник «Ла Скала» Николай Александрович Бенуа, а дирижером — Джанандреа Гавадзени, большой поклонник творчества Мусоргского (этого дирижера москвичи узнали во время гастролей театра в 1964 году, тогда под его управлением шли «Трубадур» Верди и «Турандот» Пуччини).

«Славянский элемент» среди исполнителей «Хованщины» усилился за счет моего коллеги по Большому театру Марка Решетина, который был приглашен на роль Досифея. Марк был уже известен в «Ла Скала», так как в 1966 году стажировался здесь. И вот нам пришлось столкнуться с тем, что, в отличие от привычной для нас трактовки оперы Мусоргского, шедшей на сцене Большого, в «Ла Скала» были совсем иные акценты. Если в нашей постановке внимание неизменно привлекала фигура Досифея с его фанатичной приверженностью к старым, уходившим в прошлое традициям, верованиям (что должны были подчеркивать исполнители этой роли, поскольку в те годы в нашей стране атеизм был почти идеологией и духовное лицо, персонаж не слишком частый на тогдашней сцене, должно было олицетворять что-то непрогрессивное, и чем ярче, тем убедительнее), то в итальянской постановке «Хованщины» основной акцент делался на другой персонаж — на князя Хованского. Для итальянцев привычное для них духовное лицо не представляло особого интереса — их привлекал совсем другой тип. Им и был старый князь со своим неуемным темпераментом, даже самодурством феодала, со своим мощным русским характером — колоритный представитель допетровской Руси. Такого в Италии еще не видели, поэтому и придавали значение именно этому персонажу.

Николай Гяуров как нельзя лучше подходил для роли Хованского. Ему и самому давно хотелось исполнить ее, сделать своего героя человеком незаурядным, самобытным. Еще со времен своей стажировки в Большом театре в 50-х годах Гяуров помнил нашего замечательного баса и, без преувеличения, потрясающего актера Алексея Кривченю, который был лучшим

тогда исполнителем роли Хованского. Николай мечтал тоже спеть эту партию, и вот его мечта осуществилась.

Работая над партией Марфы, я сделала неожиданное для себя открытие, касавшееся подлинного текста, даже больше — подлинного смысла некоторых сцен, написанных Мусоргским, а уж потом, как следствие, и характера моей героини. Перевел либретто оперы на итальянский язык замечательный музыкант, знаток Мусоргского Исай Добровейн (тот самый, в исполнении которого на квартире у М. Горького В. И. Ленин слушал «Аппассионату» Бетховена, о чем нам рассказывали еще в школе). Давно уехав из России, он много работал в крупнейших оперных театрах мира, где под его управлением шли лучшие произведения русской музыки. При переводе либретто Добровейн пользовался старым, оригинальным текстом, написанным Мусоргским. Когда я стала учить партию Марфы на итальянском языке (я обычно пишу под иностранным текстом дословный перевод, чтобы знать смысл каждого слова и понимать, о чем поешь), то при «обратном» переводе на русский язык обнаружила в некоторых сценах совсем иной смысл, чем в том тексте, который мы привыкли петь в Большом театре. Оказалось, что когда у нас ставили «Хованщину», то текст старых изданий оперы несколько изменили, «подогнали» под требования времени (проще говоря, «отконъюнктурили» в угоду идеологическим установкам).

В постановке Большого театра «сбили» религиозную «окраску» действий Марфы, что значительно изменило смысл ее поступков — из оперы исчезла линия самопожертвования. Ведь у Мусоргского Марфа «выписана» с гораздо более сильным характером и ей отведена несколько другая роль; это цельная, сильная натура, нравственная чистота и величие души которой должны вызывать у слушателей не просто уважение, но восхищение. А в постановке Большого театра получалось, что она просто мстит молодому князю Андрею Хованскому из-за ревности к иноверке, немке Эмме, потому и ведет его на огонь. У Мусоргского поступок Марфы продиктован не просто большим чувством, а великой верой и жертвенностью. Она считала, что должна претерпеть все мучения, чтобы очистить Андрея от греха, поскольку он нарушил клятву, увлекшись Эммой, а для этого должен вместе с Марфой пройти через огонь, подвергнуть себя самосожжению, чтобы стать чистым и попасть в рай. Марфа самосожжением как бы очищала свою душу и душу Андрея, спасая его для вечного блаженства. Нет, она не мстила ему, а во имя любви и веры приносила себя в жертву. Это была совсем не та Марфа-раскольница, к которой привыкли в Большом театре, «приглаженная», чтобы ее поняла публика, воспитанная в духе

атеизма. Это была женщина, перед которой хочется преклонить колени… Работа над «Хованщиной» в постановке «Ла Скала» дала очень много для «моей» Марфы…

Постановка 1967 года имела большой успех, и руководство «Ла Скала» через три сезона возобновило «Хованщину», снова пригласив меня исполнить партию Марфы. Вторая постановка (в январе 1971 года) тоже пользовалась у публики успехом и получила хорошую прессу, только на этот раз журналисты выражали недовольство, что незачем было русскую певицу заставлять петь по-итальянски, тем более что слушатели уже хорошо знали эту оперу Мусоргского.

Вернувшись в Москву после своих первых миланских гастролей, я вскоре получила от доктора Антонио Гирингелли очень теплое письмо: «Дорогая синьора Ирина, хочу выразить Вам от имени театра и от себя лично большое признание за Ваше участие в спектаклях «Хованщины». Как печать, так и публика высоко оценили Ваше тончайшее искусство актрисы и Ваш прекрасный голос. Выражаю свое горячее желание видеть Ваше выступление в «Ла Скала» также в итальянских операх, в частности, в операх «Дон Карлос» и «Аида». Первая из этих двух опер предполагается в конце будущего года. Я не замедлю сообщить Вам возможные даты и, естественно, просить Вашего сотрудничества и участия. 18 мая 1967, Милан».

Но уже меньше чем через год после «Хованщины», в конце 1967 года, я опять была в Милане — участвовала в постановке другой оперы Мусоргского — «Бориса Годунова». И снова встретилась с Николаем Гяуровым, который замечательно пел царя Бориса. По моей рекомендации (что я всегда старалась делать за рубежом, спрашивая у постановщиков наших, русских опер, на какие роли им нужны русские певцы) из Большого театра пригласили на роль Хозяйки корчмы меццо-сопрано Ларису Никитину, которая прекрасно исполнила эту партию. После успеха этой постановки «Борис Годунов» был возобновлен в 1973 году, и я снова пела в «Ла Скала» Марину Мнишек. По контракту у меня было девять спектаклей…

В моей творческой жизни было немало разных постановок «Хованщины», и каждая добавляла к образу моей героини новые краски, новые грани ее характера. Работа на других сценах, в ансамбле с разными певцами способствует и поиску новых выразительных средств при создании роли, не дает сложиться штампам, что почти неизбежно бывает, когда поешь только в своем театре, в одной и той же постановке пусть и гениальной оперы.

Мне привелось участвовать в исполнении «Хованщины»,

которая ставилась в театре Ниццы. В этом городе до сих пор живет немало русских — потомков прежних эмигрантов, кроме того, сюда на отдых приезжает немало людей, среди которых есть знатоки и русской музыки, так что выбор оперы Мусоргского, сделанный руководством местного театра, был вполне оправданным. Были приглашены из Киева прекрасные певцы: Анатолий Мокренко, Анатолий Кочерга, обладатель великолепного баса, сопрано Гизелла Ципола (она пела Эмму). Дирижировал постановкой главный дирижер Киевского оперного театра Стефан Турчак. Из Москвы, из Большого театра приехали только мы с Владиславом Пьявко (он был приглашен на роль молодого князя Андрея Хованского).

Очень интересной, но и трудной для меня была работа над постановкой «Хованщины» в Таллине, в театре «Эстония». Трудной потому, что здесь ставилась «другая» «Хованщина»: в отличие от Большого театра, где опера Мусоргского идет в редакции Н. А. Римского-Корсакова, таллинцы выбрали редакцию Д. Д. Шостаковича. Мне пришлось переучивать текст (конечно, русский) моей роли, что не так просто, как может показаться, — сказывается многолетняя привычка к другому тексту, он как бы «мешает» при исполнении другого варианта партии. Было сложно и из-за новых ритмов, новых акцентов. Но все работали с увлечением, хотя сама постановка меня не очень удовлетворяла. Дело в том, что театр «Эстония» пригласил в качестве режиссера Бориса Александровича Покровского из нашего Большого театра. Талантливый человек, полный интересными идеями, он тем не менее не прочувствовал масштаба сцены таллинского театра (она, в отличие от сцены в Большом, маленькая). Из-за нагромождения деталей, «излишеств» в мизансценах, из-за чрезмерности движения получилась какая-то «мельтешня». Когда я увидела все это из зала, то мне не просто не понравилось — я расстроилась.

Через некоторое время спектакль перенесли на другую, более просторную площадку, в спортзал. И сразу мизансцены как бы «распрямились», растянулись в пространстве, ощущение тесноты исчезло и уже ничто не отвлекало — были лишь драматизм изображаемых событий и музыка… На этой большой сцене «Хованщина» по-настоящему впечатляла, и публика «повалила». Из Таллина спектакль «переехал» на фестиваль в Финляндию (об этом я расскажу чуть позже, в другой главе), поехали и оба состава исполнителей — свой, эстонский, и наш, премьерный, куда входили кроме меня Евгений Нестеренко, Владислав Пьявко (оба солисты Большого театра), а также баритон из Рижского оперного…

Спектакль Большого театра «Хованщина» в 70-е годы был

записан на пластинки. Моими партнерами (и на сцене, и в студии) были замечательные певцы: Алексей Кривченя (о котором я уже рассказала выше), Александр Огнивцев (один из лучших исполнителей партии Досифея), Алексей Масленников, Владислав Пьявко, Виктор Нечипайло… Дирижером был Борис Эммануилович Хайкин. С этой записью у меня связаны и очень радостные и не самые радужные воспоминания.

Осенью 1975 года я находилась в Аргентине — пела Марину Мнишек на сцене театра «Колон» в Буэнос-Айресе. И туда из Парижа пришло очень приятное для меня сообщение: наша пластинка с записью «Хованщины», точнее, мое исполнение партии Марфы было отмечено Гран-при «Золотой Орфей» за 1975 год — за лучшее исполнение женской партии в опере. В тот же год лучшим исполнителем мужской оперной партии был назван Лучано Паваротти.

Мне было прислано приглашение на торжественную церемонию вручения награды, но принять в ней участие я не смогла: из-за очень трудного перелета из Латинской Америки в Париж, из-за резкой смены времен года — от лета к зиме, от жары к дождю со снегом, — от перепадов давления у меня начались мучительные головные боли, я даже не могла стонать, лежа в кровати. Но награду я все же получила, правда, чуть позже — это был барельеф с изображением Орфея. Пришлось довольствоваться только этим, так как остальное, более существенное приложение к барельефу досталось не мне: всеми финансовыми делами занимался наш «Госконцерт», который именно так и договорился с фирмой «Шан дю Монд», представлявшей запись на конкурс. Мы ведь тогда не имели прав на результаты своего труда — со всеми вытекающими отсюда финансовыми последствиями: никаких процентов и отчислений от тиражирования. Одни разовые «ну очень смешные» гонорары дома и еще моральное удовлетворение. Это пресловутое «чувство глубокого удовлетворения» было настолько неотъемлемой частью нашей тогдашней жизни, что вошло в анекдоты как дополнение к присущим людям другим природным чувствам: зрению, обонянию…

Коронация Азучены

Над ролью цыганки Азучены, одной из ведущих в репертуаре меццо-сопрано, я начала работать самостоятельно, поскольку в то время «Трубадур» не ставился в Большом театре. Импульсом извне послужило предложение одной милой француженки-импрессарио, обратившейся ко мне во время гастролей Большого в Париже в 1968 году и пригласившей меня участвовать в постановке этой оперы Верди в театре города Нанси. Я тогда еще не пела Азучену, поэтому сразу же дала согласие, тем более что по условиям контракта на подготовку партии мне давалось около двух лет — выступление в Нанси планировалось на осень 1970 года. Так что у меня было время и подготовить роль Азучены на итальянском языке, и «обкатать» ее на сцене того из наших театров, где шел «Трубадур».

Все приглашения советских артистов для выступлений за рубежом оформлялись через Министерство культуры СССР, точнее, через «Госконцерт». Контракт, который устраивал меня, почему-то не устраивал дирекцию Большого театра, решившую (как обычно не ставя артиста в известность) отказать «Госконцерту» и не давать согласия на мое участие во французской постановке «Трубадура». Числясь в штате театра, я полностью зависела от решений руководства Большого. Но мне так хотелось спеть одну из коронных меццо-сопрановых партий, что я пошла к тогдашнему директору театра, чтобы выяснить причину отказа.

Оказалось, что М. И. Чулаки мотивировал свое решение тем, что мне, уже известной певице, впервые исполнять такую роль на сцене провинциального театра неприлично. На что я вполне резонно заметила: «Почему же вас не смущает то, что я выступаю в наших провинциальных театрах? Вам же не кажется это унизительным. Почему я не могу петь во французской провинции, тем более что в Большом театре «Трубадур» не идет и еще неизвестно, будете ли вы его ставить? Кроме того, ничего нового и интересного для меня сейчас в театре не готовится…» Конечно, запретить мне выступать в Нанси директор не мог, но этот наш с ним разговор был необходим, по крайней мере, я должна была поставить руководство Большого театра в известность о своих планах.

Подготовив музыкально партию Азучены, я договорилась с Рижским оперным театром, что первый раз в этой роли выступлю именно на его сцене. Это мое желание встретило со стороны дирекции Рижского театра полное понимание и самое

благожелательное отношение. Труднее оказалось совместить мое выступление в Риге с планами Большого театра. В конце лета 1970 года театр должен был вылететь на гастроли в Японию, где тогда проходила Всемирная выставка «Экспо-70». Я была занята в двух спектаклях — в «Пиковой даме» и в «Борисе Годунове». Поэтому я заранее заручилась согласием дирекции Большого, что улечу из Японии раньше других, чтобы сразу же после возвращения в Москву выехать в Ригу.

Я приехала в этот город за несколько дней до своего выступления. В театре меня встретили очень хорошо, сразу же выделили очень опытного концертмейстера-женщину. Эта пианистка, интеллигентнейшая дама, называла меня не иначе как «маэстрина». За несколько дней мы отшлифовали с ней в вокальном отношении «мою» Азучену, потом начались сценические и оркестровые репетиции — все, как обычно, когда артист «вводится» в уже идущий спектакль. Отношение ко мне в Рижском театре было очень внимательным, мне создали все условия для успешного выступления. Достаточно сказать, что вместе со мной в спектакле пела примадонна Рижской оперы, прекрасная певица Жермена Гейне-Вагнер (она исполняла партию Леоноры). Стоит ли говорить, что у нас был успех. Я тоже была довольна своей работой, которая принесла мне большое творческое удовлетворение. Иначе и быть не могло — когда работается в теплой, доброжелательной обстановке, то и результаты соответственные. Помню, как мне подумалось тогда: «Как хорошо работать в разных театрах, на контрактах, когда ты не зависишь от постоянного коллектива, который вынуждена терпеть долгие годы, не в силах изменить ни закулисную атмосферу, ни сменить обстановку…» Причин для таких невеселых мыслей у меня в то время было предостаточно…

После своего выступления в «Трубадуре» я устроила в гостинице «Рига», очень хорошей, со старыми традициями, благодарственный ужин-прием для всех, кто помогал мне в театре.

Теперь можно было спокойно ехать в Нанси. Через несколько дней я уже была во Франции. Нанси — старинный и очень красивый город. Когда-то это была столица лотарингских герцогов, от прежних времен сохранилась прекрасная архитектура, театр, построенный в стиле барокко, два университета… Ничего провинциального в том понимании, как принято думать у нас. Хоть здесь и не столичная сцена, но музыкальная критика была из Парижа.

Для новой постановки «Трубадура» на сцене театра Нанси были приглашены артисты из разных стран. Всего должно было

состояться несколько спектаклей этой оперы, что для не слишком крупного города вполне достаточно, чтобы зал был заполнен. И все они прошли с большим успехом. Пресса была на редкость единодушна в оценках. Обо мне обозреватель «Республиканской газеты» Мари Кажелет написала удивительно восторженные слова: «На самую вершину я ставлю Великую, очень Великую Ирину Архипову. Это первое место мы отдаем, конечно, певице и главным образом оперной, трагедийной актрисе… Горячий тембр, безукоризненная техника, хороший музыкальный вкус и широта — все эти качества объединены у этой артистки». За исполнение роли Азучены мое имя даже занесли в «Золотую книгу» театра Нанси.

Следствием успеха в этом городе были приглашения участвовать в постановках «Аиды» в оперных театрах Бордо и Руана, а также выступить в партии Азучены на Международном оперном фестивале на юге Франции, в городе Оранже, где я должна была петь в конце лета 1972 года.

Через какое-то время в Большом театре также решили поставить «Трубадура», для чего пригласили немецкого режиссера с «очень совр-р-р-еменным» видением. С этой постановкой у меня связаны не самые радостные воспоминания, как творческого, так и просто человеческого плана. Дело в том, что тогда в Большом театре для меня сложилась очень тягостная обстановка. Поводов для нее нашлось немало (стоит только захотеть, а найти можно все, что угодно, — каждый выбирает по себе). Были причины и откровенно личного характера — самое неприкрытое женское соперничество, распространяться о чем здесь считаю не совсем уместным. Было соперничество и театральное, причем весьма примитивного свойства: некоторые из певиц нового поколения, пришедшие тогда в театр и начинавшие приобретать популярность, старались, как они тогда выражались, «спихнуть Архипову с ее трона, потому что у нее в руках все бразды правления». Это мое «правление» заключалось в том, что я была главным вокальным консультантом театра и не без моей рекомендации отбирались молодые певцы на стажировку в Италию или на международные конкурсы. Конечно, эти отборы, а затем поездки начинающих артистов значили немало для их будущей карьеры. Могли быть и недовольные моим выбором. Во всей этой недостойной возне вокруг меня молодым певцам и певицам принялись усердно «помогать» и более опытные (во всех отношениях) коллеги, имевшие уже известность, но тяжело переживавшие чужие, нет, не неудачи, а успехи.

Я сознательно не хочу называть здесь их имена, чтобы не

создавать им даже сомнительной «славы Герострата», поскольку предпочитаю в своей книге рассказывать о людях-созидателях, а не о завистниках-разрушителях. И уж тем более не собираюсь «вытряхивать» на страницы «закулисный мусор», уважая читателей (да и себя тоже). Видя выходящие в наши дни мемуары некоторых деятелей культуры, посвященные в основном бичеванию всех и вся (кроме самобичевания), а также какому-то мазохистскому ковырянию в своих действительных или воображаемых обидах, которых у каждого из нас — и не только артистов — предостаточно, невольно задаюсь вопросом: неужели у авторов этих книг за душой нет ничего более содержательного, чем заниматься самым настоящим «душевным стриптизом»? Неужели память не сохранила ничего стоящего и им нечего рассказать людям из богатой событиями творческой жизни, кроме «жареных» фактов?

Та, вызывающая у меня неприятные воспоминания постановка «Трубадура» проходила в напряженной (в эмоциональном смысле) атмосфере. Приехавшего из ГДР режиссера, конечно же, не преминули «просветить» и рассказать ему о том, кто есть кто. Я вскоре почувствовала эту предварительную «артподготовку»: на репетициях начались насмешки над моим видением образа Азучены, да и просто мне старались выказать свое нерасположение. Более того, режиссер-новатор заставлял меня исполнять такие «суперсовременные» (проще говоря, сомнительные) мизансцены, что от их неестественности и вымученности бросало в дрожь. Когда я говорила, что все это противно моей природе и предлагала что-либо свое, не столь натуралистичное, то он почти огрызался, а чаще ухмылялся и не разрешал мне делать ничего самостоятельно. В этом его насмешливом и неуважительном отношении, в нежелании выслушивать соображения певицы насчет той партии, которую она готовилась исполнять, были не столько режиссерские амбиции, сколько что-то наносное, привнесенное, какая-то предубежденность. Природа ее мне была ясна, и я до поры терпела, привыкнув серьезно относиться к своей работе на сцене.

Но в какой-то момент мое терпение лопнуло — я ушла с репетиции после очередной придирки. В своем заявлении на имя директора мне пришлось объяснить, почему я не могу работать в такой, весьма далекой от творчества обстановке. Для режиссера мой демарш был неожиданностью, хотя обвинять в предвзятости этого гостя Большого театра нельзя — его можно обвинить, мягко говоря, в излишней доверчивости к тому, что ему «нашептали»

злобствующие театральные наушники. Тем не менее, несмотря на все «душеспасительные» беседы со мной, я отказалась продолжать работу в этой постановке «Трубадура». А про себя решила: премьера в Большом назначена на сентябрь 1972 года, а мое выступление в партии Азучены на фестивале в Оранже — на конец лета; если мое прочтение этого образа будет оценено во Франции хорошо, то я не вернусь в постановку «Трубадура» на сцене Большого, если же выступлю в Оранже неудачно, то стану готовить роль Азучены у себя в театре. (Лишь через несколько лет, подготовив эту партию на русском языке, я стала петь ее в Большом театре).

Готовясь выступать в Оранже, я в мае 1972 года поехала петь Азучену на пробу в Тбилисском оперном театре, а потом успела слетать в Висбаден, где «мою» Азучену в постановке местного театра сажали в последней картине в клетку (а не в крепость, как у Верди). Мне сразу же вспомнился тот режиссер, с которым я не смогла найти общего языка и не захотела работать в Большом, — все его «находки» и квазисовременные мизансцены.

В конце июля я улетела во Францию, чтобы из Парижа выехать на юг страны, в Оранж. Этот старинный городок на берегу Роны много веков назад был центром маленького южнофранцузского княжества. Теперь здесь проводится международный оперный фестиваль, который существует давно и неизменно привлекает сюда много туристов, которые могут не только насладиться шедеврами оперной музыки, но и осмотреть огромный древнеримский амфитеатр, где даются спектакли. Надо сказать, что гигантские сооружения начала нашей эры сохранились и в соседних с Оранжем более крупных городах. Например, в Ниме до сих пор украшением живописных окрестностей служит римский двухъярусный акведук, есть в этом городе (как и в расположенном недалеко от Нима Арле) свой не менее знаменитый амфитеатр времен первых веков Римской империи. Как архитектору, знавшему эти памятники древнеримского зодчества только по иллюстрациям, которые я могла видеть в студенческие годы в нашей институтской библиотеке в роскошно изданных увражах, выдававшихся нам по особому разрешению, мне было очень интересно воочию увидеть сооружения той далекой эпохи.

К Оранжу мы подъезжали на машине в конце дня. В сумерках мое внимание привлекло какое-то гигантское сооружение, которое буквально надвигалось на нас, по мере того как мы приближались к нему. «Что это?» — спросила я нашу переводчицу. И услышала: «Вот здесь вы и будете петь». — «Что?!» — невольно вырвалось у меня: колоссальное сооружение,

казавшееся в сумерках особенно потрясающим, вызывало одновременно восторг и испуг.

Эти же чувства не оставляли меня и на следующее утро, когда я осматривала амфитеатр внутри: гигантская чаша, на ступенях которой, расходящихся вверх и в стороны и несколько разрушенных за прошедшие тысячелетия, может разместиться до восьми тысяч зрителей; множество арок в огромной стене, достигающей сорока метров; в одной из них — сохранившая, хоть и полуразрушенная статуя императора Августа… Это было когда-то местом для развлечений знаменитых римских легионов. Теперь здесь ставятся оперные спектакли. «Дно» огромной чаши-амфитеатра превратили в своеобразную сцену: место для оркестра отгорожено от публики полотняным барьером, для артистов сделано специальное деревянное возвышение, декораций — минимум, это даже не декорации в привычном понимании, а декорированные проемы-арки амфитеатра. Все в натуральном виде, без всякого занавеса.

Но, видя все это, я была в смятении: «Как же мы будем петь на такой огромной сцене, под открытым небом?» Меня успокоили: «Здесь прекрасная акустика». И действительно, в этом амфитеатре естественная стереофоничность: огромная чаша и высокая стена наверху отражают звук, который без всяких микрофонов округляется и летит в пространство. Слышимость такая, что даже вздох внизу разносится по всему амфитеатру.

Началась неделя напряженных репетиций. Сначала были спевки в маленьком одноэтажном здании местной музыкальной школы, встречи с дирижером. Помню, мы сидели во внутреннем дворике, на скамейках, под открытым небом (мы репетировали после девяти, когда спадала жара, и работали до полуночи и даже позже). Мы — это исполнители главных партий Питер Глоссоп, Людвиг Шписс и я. Монсеррат Кабалье, которая должна была петь Леонору, еще не приехала и ее заменяла вполне приличная певица-дублерша. Наконец приехала и Монсеррат вместе со своей семьей, причем она привезла с собой и недавно родившуюся дочь, которую еще кормила.

Когда на репетиции я услышала ее потрясающий по красоте и выразительности голос, то подумала про себя: «Боже, как бы мне не опозориться! Тогда конец моей карьере!» Петь рядом с великой испанкой было и честью, и самым настоящим испытанием. И я рада, что наша «дуэль» закончилась потом так успешно. Но это будет чуть позже… А пока шли репетиции с уже приехавшим Национальным оркестром Франции, с хором, с артистами миманса, в которых превратились солдаты какой-то воинской части. Наконец прошла и генеральная репетиция.

Устроителям фестиваля и нам, исполнителям, пришлось во время ее изрядно поволноваться, потому что подул южный ветер мистраль, очень сильный и непредсказуемый по длительности: он мог дуть и день, и два, и неделю. Из-за ветра звук уносился в сторону, в огромную арку сбоку от сцены. И исполнителям, и зрителям это могло испортить праздник. Но, к счастью, перед самой премьерой мистраль утих, и наши волнения прекратились.

Международный оперный фестиваль для Оранжа — большое событие. Городок настолько невелик, что в нем останавливаются даже не все поезда, поэтому приезд множества туристов — любителей оперного искусства вносит в жизнь Оранжа весьма заметное оживление, а атмосфера вокруг предстоящего спектакля как-то по-особому приподнята.

Без всякого преувеличения могу сказать, что свое выступление в «Трубадуре» на сцене древнеримского амфитеатра времен императора Августа я считаю самым сильным впечатлением в моей артистической жизни, значительной вехой в своей творческой судьбе. Конечно, перед выходом на столь необычную для себя сцену, где мне предстояло петь в окружении выдающихся исполнителей, я волновалась, но не ожидала такого успеха, такого необыкновенного восторга публики. И не только у нее. Для меня, пережившей незадолго перед тем неприятные моменты в своем «родном» театре, было очень важно, что интерес и оценка моего прочтения образа Азучены получил во Франции столь высокий резонанс, газеты которой называли нашу «дуэль» так: «Триумф Кабалье! Коронация Архиповой!»

Музыкальные критики изощрялись в восторженных эпитетах. Марсельская «Суар» писала о «моей» Азучене: «Открытием еще одного голоса, еще одной «коронацией» ознаменовался фестиваль в Оранже. Ирина Архипова! Кто, кроме нее, мог бы сыграть Азучену и сравниться с Кабалье? Архипова, которую мы знаем, как лучшее меццо Большого театра, буквально зажгла энтузиазмом публику античного театра! Какое легато! Какая свобода во всем диапазоне звучания! Какая теплота и сила голоса!» Другая газета — «Комба» — оценивала наше пение так: «Этот спектакль закончился триумфом двух дам! Монсеррат Кабалье и Ирина Архипова — вне конкуренции. Они единственные и неповторимые в своем роде. Благодаря фестивалю в Оранже нам выпало счастье видеть сразу двух «священных идолов», заслуживших восторженный отклик публики». Помимо прессы интерес к постановке «Трубадура» на сцене огромного античного амфитеатра проявило и французское кино — был снят фильм о нашем выступлении в Оранже. (В нашей стране он так никогда и не был показан, а я, как водится,

за участие в его съемках не получила никакого гонорара, который достался государству, — в отличие от моих коллег-певцов из других стран. Действительно, зачем мне гонорар — мое дело было петь и получать моральное удовлетворение.)

Еще одним замечательным впечатлением от фестиваля на юге Франции стало для меня знакомство с Монсеррат Кабалье. Эта прославленная певица во все время нашей совместной работы над «Трубадуром» вела себя очень достойно — без каких-либо «примадонских всплесков». Более того, она была очень внимательна к своим партнерам, никого не подавляла своей славой, а была спокойна, доброжелательна. Ее поведение лишний раз подтверждало, что великому артисту незачем заниматься «выкрутасами» — за него говорит его великое искусство. Ко мне Монсеррат относилась не просто хорошо — в Лондоне, где мы с ней встретились через три года и снова в «Трубадуре», она даже привела ко мне своего импресарио и сказала, что лучшей Азучены, чем Архипова, она не слышала за все время своих выступлений. Оценка коллеги такого ранга стоит многого.

Полная самых радостных впечатлений, я вернулась в Москву. Тот август 1972 года запомнился многим москвичам страшной жарой, от которой в Подмосковье начались пожары в лесах, загорелись торфяники. Дым, гарь тянулись на многие километры, в раскаленном городе было трудно дышать. Беспокоясь о маме, я сразу же позвонила ей, чтобы узнать, как она себя чувствует. Но съездить к ней мне не удалось, так как с мужем сразу должна была улететь в Крым, в Гурзуф — путевка в санаторий начиналась на следующий день. В Гурзуфе на пляже я увидела в руках одного из отдыхавших еженедельник «За рубежом», в котором перепечатывались и некоторые публикации из иностранной прессы. В том номере была помешена статья «Триумф Архиповой». Помню, как мне было радостно, что о признании моего искусства во Франции теперь могут прочитать и у меня на родине.

Но в жизни радость и горе ходят рядом. На следующий день рано утром раздался звонок из Москвы — это звонила моя близкая подруга Марина Ткачева, с которой я начинала работать еще в архитектурной мастерской «Военпроект» (и которая предрекла мне тогда: «Петь тебе в Большом театре»). Радостная, я бежала к телефону, думая, что Марина хочет поздравить меня, прочитав статью в газете. Но я услышала совсем другое: «Случилось самое страшное. Умерла мама…»

Не помню, как мы собрались, как прилетели в Москву. Мама умерла не от сердца, не от того, что в городе было тогда трудно дышать, что так беспокоило меня. За несколько дней до кончины

в гости к маме приехала из Ташкента наша давняя знакомая. Она решила приготовить настоящий узбекский плов, которым хотела порадовать своих московских хозяев. Очевидно, баранина, которая входит в состав этого удивительно вкусного блюда, спровоцировала у мамы приступ печеночной колики. В Боткинской больнице, куда мой брат сопровождал ее на «скорой», предложили сделать операцию. Не успели… Похоронили маму рядом с папой, скончавшимся за десять лет до этого…

Мне и сейчас трудно описать то, что я пережила в те горькие, тяжкие дни. Утешая меня, моя дорогая Надежда Матвеевна Малышева сказала тогда: «Бог дал вам радость неизмеримую. Для равновесия Бог взял у вас жизнь матери…»

После «коронации» «моей» Азучены в Оранже я получила сразу несколько приглашений-контрактов на исполнение этой партии в разных театрах мира. Одним из них был «Колон» в далеком Буэнос-Айресе. Приглашение в Аргентину было для меня особенно интересным, так как до этого на сцене «Колон» еще не выступали певцы из СССР. Кроме того, мне так хотелось познакомиться с одним из самых крупных, самых знаменитых оперных театров. Хотя он вмещает около четырех тысяч зрителей, в его зале изумительная акустика и петь в нем легко, прекрасно слышно даже любое «пианиссимо». Когда-то в «Колон» выступал наш великий Шаляпин. Столь же великий Артуро Тосканини, покинувший Италию, когда к власти пришел Муссолини, был здесь главным дирижером (об этом напоминает доска на здании театра).

Перед гастролями в Аргентине у меня был сольный концерт во Франции, в Дивонне, откуда я должна была вернуться в Париж, чтобы вылететь в Латинскую Америку. В аэропорту я решила отдать все ноты, которые брала с собой для концерта в Дивонне, моему концертмейстеру Наталье Рассудовой, возвращавшейся в Москву. Мне не хотелось тащить с собой лишний груз в Бу-энос-Айрес, где у меня были запланированы всего несколько спектаклей «Трубадура»: ведь предстоял «бросок» на юг продолжительностью восемнадцать часов. Сидеть почти неподвижно в течение утомительно долгого перелета в битком набитом «Боинге-737», в экономическом классе, где сидения показались мне меньшими, чем в наших самолетах, было сущей пыткой. Первая посадка предполагалась только через двенадцать часов полета — в Рио-де-Жанейро.

Но вот наконец-то и Буэнос-Айрес. Неудобства дороги в какой-то мере были компенсированы той сердечностью, даже радостью, с которой меня встретили в аэропорту. По дороге в

город меня удивило, что деревья вокруг были голые, трава пожухлая — совсем как у нас поздней осенью. Несколько часов назад я видела совсем другое — зеленые леса Франции. «Так ведь у нас зима!» — напомнили мне мои новые знакомые. «И бывает холодно?» — «Конечно. Бывает, температура падает до пяти градусов». Вот тебе и Южное полушарие! Хорошо, что я привезла с собой из Москвы каракульчовое пальто — решила взять больше «для шику». И вот оказалось, что оно может здесь пригодиться. Для прохладной погоды — да, а что я буду делать, если температура снизится до пяти градусов мороза? Вот и верь после этого консультантам-страноведам из «Госконцерта» и из выездного отдела ЦК, где я проходила через «душеспасительное собеседование» (так тогда было положено) в преддверии своей первой поездки в далекую Аргентину. Когда я спросила: «Какая там в июле-августе бывает погода?» — то получила ответ: «Там всегда тепло». Потому-то я и решила не брать с собой теплых вещей. Как оказалось, напрасно.

Я прилетела в Буэнос-Айрес в июле 1974 года, в дни, когда страна еще была в трауре по случаю смерти своего президента Перона. Тем не менее мы не могли терять времени и сразу начали репетировать. С главным дирижером театра «Колон» (он же был и дирижером-постановщиком «Трубадура») Карлосом Феликсом Чилларио у нас сразу же возникло взаимопонимание, что способствовало работе. Да и с коллегами-певцами мне повезло: моими партнерами были американка Элеонора Росса (Леонора), великолепный баритон Маттео Манагуэрра (Граф ди Луна). Партию Манрико поначалу должен был петь Пласидо Доминго, но по какой-то причине он не смог прилететь в Буэнос-Айрес, и его заменил очень хороший итальянский певец Флавиано Лабо. Все складывалось вполне удачно, зато начались осложнения другого рода.

Мои гастроли устраивала фирма «Даэфа», которая поселила меня в отеле, где не было отопления. Я постоянно мерзла в своем номере, не имея теплых вещей. Пальто меня не спасало. Пришлось купить пончо, но время было упущено — у меня начался кашель, ноги все время были ледяными, я никак не могла согреться и вскоре почувствовала, что заболеваю не на шутку: простуда стала «спускаться» в трахеи и бронхи. Мое участие в спектакле ставилось под угрозу…

Сотрудники «Даэфы» незадолго до этого принимали в Аргентине Московский цирк, артисты которого, тоже плохо представлявшие себе климат Южного полушария, прилетели в летней одежде. И тоже так замерзали в неотапливаемом отеле, что «Даэфа» срочно стала собирать среди своих сотрудников

теплые вещи, чтобы артисты могли нормально работать. Видимо, этот печальный опыт не стали учитывать, когда приглашали оперную певицу (может, сыграли свою роль соображения экономии — отель без отопления обходится фирме дешевле). Но, как говорят у нас, скупой платит дважды.

В это время в стране начались летние (как у нас зимние) каникулы, температура упала до нуля, и приехавшие на отдых из Бразилии туристы были «экипированы» соответственно погоде. Меня же фирме пришлось срочно переселить в более комфортабельную, «теплую» гостиницу. Чтобы я могла участвовать во всех предусмотренных контрактом репетициях (их должно было быть не менее десяти), фирме пришлось раскошелиться на врача. Он назначил мне радикальное лечение: по два раза в день мне делали уколы и в руки, и в gluteus musculus, проще говоря, в ягодицы. Я пропустила из-за болезни только полтора дня и, насилуя организм, превозмогая слабость, с головокружением пришла на очередную репетицию. Почти в полуобморочном состоянии исполняла свои мизансцены. К генеральной репетиции немного окрепла, но дирижер и директор театра просили меня петь на ней вполголоса, чтобы не стало хуже.

За те три дня, которые отделяли генеральную от премьеры, благодаря интенсивному лечению и полному отдыху, мне удалось прийти в норму. Премьера прошла с огромным успехом. В зале театра был и приглашенный фирмой «Даэфа» наш посол. Публика с энтузиазмом принимала наш спектакль и особенно (так писали потом газеты) «мою» Азучену.

Чтобы убедиться в этом, мне не пришлось дожидаться утренней прессы. Когда я после спектакля стала разгримировываться в своей артистической, ко мне пришла сотрудница фирмы «Даэфа» Нелли Скляр и в какой-то растерянности сообщила, что машина готова, но я не смогу выйти из театра, потому что около служебного входа меня поджидает огромная толпа людей, желающих получить автограф. Я отнеслась к этому не особенно серьезно, поскольку это вполне обычное явление — ну и что, поклонники у входа. Но Нелли почему-то была взволнована, и не только потому, что полиция не может справиться с таким наплывом народа, из-за чего мы наверняка не успеем вовремя прибыть на торжественный ужин, который после премьеры устраивала дирекция театра в одном из ресторанов. Нелли волновало и другое — ей был известен энтузиазм ее темпераментных соотечественников.

Когда мы подошли к служебному входу-выходу и увидели действительно огромное число поклонников, то я убедилась, что

не только не смогу вовремя прибыть на прием, где уже собрались важные персоны, в том числе и наш посол, но просто могу «погибнуть во цвете лет» среди восторженно приветствовавших меня любителей оперы.

Выйти через служебную дверь не удавалось. Заставлять ждать себя мы никак не могли, поэтому стали искать выход из создавшейся ситуации. Выход в прямом и в переносном смысле. Театр «Колон» — это большой квартал в центре Буэнос-Айреса. Здание настолько огромно, что там есть даже внутренний двор. Естественно, что и выходов там несколько. Пройдя через все здание (а путь этот оказался неблизким), мы подошли к одному из боковых входов, который нам собирался открыть ходивший вместе с нами служитель театра, у которого были ключи от всех дверей. Увы! Было поздно — нас опередили: через матовые стекла были видны многочисленные тени поджидавших меня людей. Перехитрившие нас поклонники предвидели все наши маневры, тем более что они прекрасно знали расположение театра и проделывали свои операции «по отлову» не раз. Хорошо, если они поджидали артистов с восторгом, а если с прямо противоположными намерениями? Говорят, что было и такое.

Попыток выйти из театра было несколько. В конце концов нашли какой-то боковой выход, где никого не было — как оказалось, пока, поскольку поджидавшие нас следили за всеми маневрами и нашей машины. Хотя ее подогнали очень быстро к этому запасному выходу, но только я вышла и пересекла тротуар (он был достаточно широкий), как из-за угла уже показались бегущие к нам люди с программками и что-то возбужденно кричавшие. Мне все-таки удалось вскочить в машину и захлопнуть дверцу… В окно я видела, как число бежавших за нами увеличивалось и как они махали нам вслед…

Такие сцены мне приходилось видеть только в кино, теперь же я убедилась, что режиссеры не выдумывали ситуации подобного рода, а явно подсмотрели их в жизни.

Хотя мне предстояло спеть шесть спектаклей «Трубадура», но уже на премьере, после того, как мы множество раз выходили на поклоны, директор театра «Колон» господин Сиберия тут же на сцене предложил мне дать в этом зале, после окончания положенных по контракту выступлений в роли Азучены, сольный концерт. Я согласилась. Но как быть с нотами? Ведь я отправила их вместе с Наташей Рассудовой в Москву, а там были произведения и Рахманинова, и Чайковского, и Брамса, и Шуберта… Из произведений русских и европейских композиторов я могла бы выстроить стройную программу. А где найти хорошего концертмейстера, чтобы в короткий срок подготовить этот

концерт-экспромт? Директор обещал все устроить — и пианиста найти, и ноты…

Готовиться к концерту мне приходилось в промежутках между спектаклями — обычно они составляли день-два. В это же время спешно искали необходимые мне ноты. В магазине на улице Флорида, такой же пешеходной, как наш Арбат, из русской музыки оказалась лишь песня Садко из оперы Римского-Корсакова, то есть для моего голоса — ничего! Что делать? Пришлось искать у русских эмигрантов, которые, надо отдать им должное, с радостью помогали нам. Но их «залежи» — увы! — были небогаты. Зато ноты немецких композиторов, чьи произведения я пела совсем недавно в Дивонне, найти оказалось гораздо легче. Дело в том, что в Аргентине живет много немцев — и потомков тех, кто бежал в свое время от фашистов, и тех, кто потом бежал после разгрома гитлеровской Германии. Парадокс истории. Вообще-то в Аргентине самый настоящий «коктейль» из национальностей: здесь и испанцы, и итальянцы, и русские, и украинцы, и выходцы из стран Азии… Полный интернационал…

Как бы то ни было, но мой концерт на сцене театра «Колон» состоялся. Я сделала его из двух отделений — первое было «русским», а во втором я пела немецкую музыку. Когда мы прощались с директором театра, то он предложил мне снова приехать в Буэнос-Айрес, чтобы участвовать в постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов», которую «Колон» наметил на следующий год. Господин Сибериа попросил меня порекомендовать нескольких русских певцов для исполнения партий Бориса, Самозванца, а также русских же дирижера, режиссера, художника. Я назвала несколько фамилий, чтобы у театра были варианты для выбора, поскольку тогда еще было трудно предугадать, кто из названных мною сможет в указанные сроки вылететь в Аргентину. Директор согласился со мной.

Через год, в ноябре, я снова вылетела в Аргентину. В Москве уже начались холода, и, наученная горьким опытом, я на этот раз утеплилась — была в шубе. И напрасно — мы попали в летнюю жару. Со мной в самолете тот же мучительный многочасовой путь проделали Евгений Нестеренко, которому предстояло выступить в роли Бориса Годунова, и Владислав Пьявко — исполнитель роли Самозванца. Постановщик спектакля И. Туманов и художник Е. Чемодуров были уже в Буэнос-Айресе, куда они вылетели заранее. Театр предполагал поставить шедевр Мусоргского для двух составов — русского и своего, аргентинского.

И вот премьера «Бориса Годунова» на сцене театра «Колон». Хотя спектакль шел на русском языке, зал принимал его на «ура». Успех был, без всякого преувеличения, грандиозный. Когда мы

выходили на овации зрителей, на нас дождем сыпались не просто цветы — нас засыпали лепестками роз. (Через некоторое время, когда я приехала с концертами в Киев, то украинские слушатели устроили мне такой же «дождь» — очевидно, многие из них прочитали в газетах о моих впечатлениях от приема в Аргентине). На наш третий спектакль в театр пришла тогдашний президент Ева Перон, сменившая на этом посту своего умершего мужа. Нас, троих русских певцов, в антракте пригласили в фойе правительственной ложи и познакомили с госпожой президентом.

Хотя я была в Буэнос-Айресе только во второй раз, но уже стало традицией, что после выступлений в оперных спектаклях я даю концерт. На этот раз вместе с Евгением Нестеренко и Владиславом Пьявко мы пели концерт в театре «Колизео»…

Совсем недавно руководитель Шаляпинского центра при нашем Международном союзе музыкальных деятелей Юрий Иванович Тимофеев получил из Аргентины прекрасно изданную книгу о театре «Колон». Ее прислал ему в дар автор, поскольку в этом театре в свое время выступал Федор Иванович Шаляпин. И Юрий Иванович, и еще один обладатель такой же книги, вокальный педагог, музыковед Дмитрий Вдовин, почти одновременно сообщили мне, что в книге помещена моя фотография и описаны мои выступления в «Колон», где я была первой из советских певиц, выступавшей на сцене этого одного из самых престижных опертых театров мира…

Следствием моего успеха на фестивале в Оранже было и еще одно приглашение — исполнить партию Азучены в лондонском «Ковент-Гардене», где собирались ставить «Трубадура».

Ту свою первую поездку в Англию весной 1975 года я могу образно назвать «поездкой открытий», причем разных — и приятных, и не очень. Начну с последнего.

В том, что я приехала выступать перед английской публикой лишь через двадцать лет после начала своей сценической деятельности (чему очень удивлялись лондонские журналисты), объездив уже множество стран, нет моей вины. Оказывается (я узнала об этом лишь в Лондоне), меня ждали в Англии еще за восемь лет до этого. Тогда, во время гастролей в Москве труппы «Ковент-Гарден», кто-то из руководителей этого театра слышал меня в «Царской невесте» Римского-Корсакова на сцене Большого и порекомендовал пригласить «русское меццо» для выступлений в Лондоне в партии Амнерис в «Аиде». Приглашение было направлено, как тогда и полагалось, через Министерство культуры. Но до меня оно не дошло и я ничего не знала об этом. Но все тайное рано или поздно становится явным.

По тому контракту восьмилетней давности отправилась в Лондон другая певица, тоже из Большого и тоже для выступлений в «Аиде». Как это делалось, мне рассказали много позже. Референты в «Госконцерте», «ведущие» ту или иную страну, посчитали (по собственной инициативе, или их об этом «аргументировано» попросили), что у Архиповой и так слишком много приглашений, в то время как у других нет ничего. У нас страна равноправия, вот пускай и будет всем поровну, и не важно, что на кого-то есть спрос, а на кого-то нет. Эту «несправедливость» надо устранить. Вот и устраняли: когда приходило очередное приглашение на мое имя, отвечали (вполне официально — телеграммой или по телефону), что в указанный срок Архипова (ничего не ведавшая об этом) выступить не сможет (сильно занята), поэтому можем направить другую певицу, тоже из Большого, берите, не пожалеете… Ответ официальный, так почему же не поверить? Приходилось брать. Не выяснять же у самой Архиповой действительный график ее выступлений…

И все же, несмотря на столь малоприятные «открытия», мои первые выступления в Лондоне запомнились мне совсем другим — удивительно горячим приемом и публики, и прессы. Их доброжелательность, эмоциональность, темперамент были для меня настолько неожиданными, что сразу разрушили привычные представления об англичанах как о сдержанных, холодных людях. Ничего подобного! Тот горячий, искренний прием и стал для меня другим, очень приятным открытием.

Постановка «Трубадура», в которой мне предстояло участвовать, принадлежала одному из крупнейших итальянских режиссеров Лукино Висконти. Ее возобновил Чарльз Гамильтон — сначала на фестивале в Оранже, а потом и на сцене «Ковент-Гарден», где был сохранен отчасти тот же состав исполнителей. В Лондоне, как и в Оранже, исполнительницами женских партий оставались мы с Монсеррат Кабалье, а вот на главные мужские роли пригласили Шеррила Милнза и Карло Коссутта.

Английская пресса, как и публика, была восторженной. Одна из газет назвала свою статью о нашем спектакле очень поэтично: «Великолепная ночь пения». Ее критик писал: «По мнению Карузо, все, что необходимо для «Трубадура», — это «четыре величайших певца в мире». Конечно, «Ковент-Гарден» заполучил четырех великих певцов… Монсеррат Кабалье придала ариям Леоноры элегантность и красоту; Ирина Архипова, дебютировавшая в Гарден, была могущественной и трогательной Азученой. А мужчины — Шеррил Милнз и Карло Косутта прекрасно сдерживали мелодраму». Лондонские журналисты, впервые имевшие возможность слышать меня в партии Азучены, приняли

мою трактовку образа старой цыганки, «близкую той, что задумал Верди», и сравнивали с моими предшественницами — исполнительницами роли той «персоны, вокруг которой вертится вся опера». Газета «Ивнинг Стандарт» даже назвала меня «прямой наследницей трона Симионато, Веррет и Косотто в прежних лондонских постановках «Трубадура»…

После гастролей 1975 года я уже регулярно стала приезжать в Англию: петь на сцене «Конвент-Гарден», участвовать в разных фестивалях, в том числе и в знаменитом Эдинбургском, давать сольные концерты. Чаще всего я выступала с ними в «Вигмор-холле», небольшом зале, предназначенном для камерных концертов. На протяжении многих лет я пела здесь свои камерные программы, стараясь познакомить английскую публику с малоизвестными ей романсами русских композиторов. Петь программу по-русски для людей, не понимающих этого языка, — большой риск, поэтому успех, которым пользовались романсы Танеева, Прокофьева, Метнера, Шапорина, Свиридова, мне был особенно дорог. И не просто успех, а понимание залом того, что я хотела донести до него.

Осенью 1986 года лондонская газета писала о моем выступлении: «Слушая ее пассажи танеевского зловещего «Менуэта — Танца смерти с видом гильотины» или суровые октавы свиридовского «Силуэта», переживаешь впечатления, сравнимые со слушанием Шекспира в исполнении превосходнейших актеров: пропорции, высота тона — все значимо, все в меру, все трепетно и живо в этом искусстве переживания, мыслей и чувств».

Откликом на другой мой концерт стала статья, озаглавленная «Волшебное меццо»: «…В зале «Вигмор-холл» она подарила Лондону незабываемые моменты певческого искусства, чарующие и прекрасные звуки голоса, одного из лучших голосов в последние годы… Архипова прекрасно владеет своим голосом, его безграничными эмоциональными возможностями: от тихого шепота до крика отчаяния и повелевания. Она может потрясать великим звучанием, но ее основная цель не только быть благозвучной, не только поражать силой звуковой атаки, но и служить музыке с полной свободой, беспредельной музыкальностью и вкусом… Архипова сдержанна в мимике и жестах, а после окончания романса или песни ее лицо озаряется внутренней улыбкой наслаждения музыкой и поэзией, которым она служит. Архипова звучит наполнено, вдохновенно и одновременно скромно, без претензий, без аффектаций, как лучшие славянские и балканские народные певцы, но с тем преимуществом, которое дает певческое дыхание, подкрепленное

мастерством, — подлинное бельканто».

В «Вигмор-холле», где я систематически выступаю, наряду с фотографиями других исполнителей, частых гостей зала, теперь висит и мой портрет. Я знала, что в этом зале у меня есть своя публика — многолетние посетители моих концертов. Но совершенно неожиданно для себя я узнала, что в лондонский «Вигмор-холл» на мои концерты собирается не только английская публика. Когда я была в Греции, один журналист-англичанин задал мне вопрос: «Вы хоть знаете, что на ваши концерты в Лондоне специально приезжают из Америки?» — «Нет, для меня это является просто откровением». И журналист рассказал об удививших меня фактах: оказывается, из-за того, что я некоторое время не ездила в США, мои американские поклонники, «утомившись» от ожидания, стали специально прилетать в Лондон на мои выступления. Конечно, позволить себе такое могли только люди со средствами.

В последнее время я стала привозить с собой в Лондон некоторых наших молодых певцов для участия в моих концертах. Мне очень хотелось показать их английской публике. В 1994 году я познакомила с ней своего аспиранта, прекрасного баса Аскара Абдразакова. В феврале 1996 года со мной в Лондон приехала молодая певица Наталья Дацко…

Помимо «Вигмор-холла» или «Куин Элизабет-холла» я пела и в огромном «Фестивал-холле», где участвовала в исполнении масштабных произведений под управлением выдающегося итальянского дирижера Риккардо Мути. Мне посчастливилось работать с ним в течение нескольких лет: для исполнения так популярной в Англии музыки Прокофьева Мути приглашал именно меня. Помню, как он говорил на репетициях: «Вместе делаем музыку!» И наша работа была не просто исполнением, а именно «созданием» музыки.

Выступала я с этим дирижером не только в Англии — в Лондоне и Глазго, но и в Неаполе, в Берлине… В парижском зале Плейель мы исполняли ораторию Прокофьева «Иван Грозный» (чтецом был приглашен наш артист Борис Моргунов). Именно во время нашего очередного выступления в «Фестивал-холле», где мы должны были с английским хором и английским оркестром, которым тогда руководил Риккардо Мути, исполнять кантату «Александр Невский», произошел безобразный инцидент, нарушивший наши творческие планы. Дело в том, что должна была проходить трансляционная запись этого концерта, которая обещала быть очень успешной, потому что на репетициях мы работали с большим увлечением, у нас все получалось удачно; мы чувствовали это и вышли на сцену с очень хорошим настроением.

Но лишь только прозвучали первые ноты прокофьевского произведения, как в зале вдруг начался какой-то шум: среди публики появились развязные типы и стали выкрикивать какие-то призывы. Английского языка я не знаю, поэтому не поняла, что кричали эти хулиганы. По партитуре мое выступление было пятым номером, поэтому я сидела на сцене и ждала своей очереди выступать. То, что эти выкрики предназначались именно мне, я поняла чуть позже: видя, что я сижу и не пою, хулиганы (эти «идейные борцы», купленные за гроши, конечно же, по своей дремучести не знали музыки Прокофьева, поэтому начали свой шабаш сразу при ее первых звуках) на время затихли, но, как только я начала петь, снова стали выкрикивать свои, как мне стало ясно, антисоветские лозунги в защиту неизвестно кого.

Запланированность и отрежиссированность этой акции была более чем очевидной: эти бесновавшиеся типы появлялись не только в публике, но и среди оркестрантов, артистов хора, куда они с наглостью прямо-таки дикарей проникали не раз. Петь в такой обстановке было нельзя, поэтому мне пришлось остановиться.

В зале продолжался шум: эту в самом прямом смысле шпану пытались выдворить, а она продолжала свои бесчинства. Потом-то я поняла, что время и место для всего этого было выбрано совсем не случайно. Наше выступление проходило 2 ноября, как раз накануне тогдашнего главного государственного праздника СССР (это было в 1981 году). Тематика концерта в определенном смысле была для русских патриотическая — Александр Невский, знаменитый военачальник и защитник Древней Руси. Организаторы концерта в «Фестивал-холле» даже обложки программок сделали красными — в духе советского флага. И сбить такой «советский» колорит для шпаны было просто необходимо. Вот и не нашли ничего лучшего, как оскорбить женщину, певицу, гостью страны. Низость какая! (Такие выходки пришлось вытерпеть многим нашим исполнителям, в которых бросали и дымовые шашки, и банки с краской, и просто срывали их концерты. Эти ущербные хулиганствующие типы не отличались смелостью — воевали с артистами, более того — с женщинами. В чем они-то виноваты?)

Кончилось тем, что бесноватых все-таки вытолкали в шею из «Фестивал-холла». Но, пока их успокаивали и останавливали, мне пришлось начинать свою партию пять(!) раз. Естественно, нервы были на пределе, что не могло не сказаться на голосе. И было обидно — на репетиции он звучал так хорошо, так свободно, что я предвкушала удовольствие от исполнения в зале, от того, какая у нас может получиться прекрасная запись. Только страшным

усилием воли мне удалось держать голос в необходимой форме.

И все же мы исполнили кантату Прокофьева так, как и задумывали на репетициях. Публика поддержала нас безоговорочно: огромный зал взорвался восторженной овацией. В этом была самая настоящая солидарность (мы победили все вместе), самая искренняя благодарность артистам за их искусство, за их выдержку, за верность своему делу. И дирижеру-итальянцу, и русской певице, и своим соотечественникам из оркестра и хора…

Но нервное перенапряжение, которое мне пришлось пережить тогда на сцене «Фестивал-холла», не прошло бесследно. Вернувшись в Москву, я попала в больницу — кардиограмма была плохой…

Автографы на скатерти

Работая над этой книгой, я постоянно обращалась к своему уже довольно обширному архиву — перебирала папки с многочисленными вырезками из газет и журналов, перечитывала письма и открытки, рассматривала фотографии, афиши и программки, брошюры и буклеты… (Чего только не скопилось в моем архиве!.. И все это дорого сердцу…) И каждый раз мысленно я заново переживала те или иные события, эпизоды, даже мимолетные, которые за давностью лет должны были бы подзабыться. Но нет, таково свойство нашей памяти: разглядываешь старую фотографию, пробегаешь глазами уже пожелтевшую газету — и когда-то пережитое, перечувствованное словно оживает вновь. «Минувшее проходит предо мной», причем минувшее и давнее, и недавнее.

Есть у меня дома и еще одна, «неархивная» вещь, постоянно напоминающая мне о разных событиях и людях («неархивная» потому, что она и по сей день в работе). Это солидного возраста льняная скатерть, на которой мною вышиты автографы, оставленные в разное время многими выдающимися деятелями культуры, с которыми мне довелось встречаться, быть знакомой, работать или дружить…

Идея собирать автографы, а потом вышивать их принадлежит не мне. В 50-х годах, когда я только-только пришла в Большой театр, в приемной нашего директора работала пожилая секретарша — она была одним из старейших работников театра. Вот она-то и собирала и вышивала такие подписи. Хотя я тогда была еще молодой певицей, она обратилась ко мне с просьбой расписаться на ее скатерти. Помню, как я была несколько удивлена этим, но и польщена. Идея так мне понравилась, что я тоже решила начать собирать автографы замечательных людей, с которыми меня сведет судьба. Со временем я встречалась с такими личностями, что не просить их расписаться на моей скатерти было просто грешно. Как показало время, я сделала правильно — теперь, когда многих из них уже нет на этом свете, их «цветные» (после моего рукоделия) росчерки напоминают мне (и не только мне) об этих людях.

Скатерть ездила со мной по всему свету в специальном мешочке для рукоделия — я брала ее с собой не только, чтобы иметь под рукой на случай, если представится возможность пополнить свою «коллекцию», а больше для того, чтобы было чем заняться в свободное время перед выступлениями. Дело в том, что в первые годы моих зарубежных гастролей, я, как и многие другие

наши исполнители, могла выезжать за рубеж только в одиночестве — без близких мне людей. Лишь очень немногие и очень знаменитые имели возможность брать с собой жену (или мужа), сопровождавших их в гастрольной поездке и помогавших им своим присутствием, как бы оказывая моральную поддержку. Поскольку перед концертом или спектаклем я должна была соблюдать определенный режим, то часто оставалась в гостиничном номере одна, никуда не выходила, чтобы сосредоточиться перед выступлением. Читать не всегда удавалось, а занятие рукоделием меня очень успокаивало. Вот именно в такие часы я чаще всего и вышивала данные кем-нибудь раньше автографы.

Первыми, кто оставил свои подписи на моей скатерти, были, конечно же, мои коллеги по Большому театру — певицы Мария Максакова, Мария Звездина, Кира Леонова, Тамара Милашкина, Лариса Никитина… Из певцов, с которыми я часто выходила на сцену Большого, для меня расписались Иван Петров, Зураб Анджапаридзе, Владислав Пьявко… Есть у меня автографы и наших выдающихся артистов балета — Майи Плисецкой, Владимира Васильева, возглавляющего теперь Большой театр, в котором все мы проработали столько лет. Рядом с их подписями я вышила и росчерк Бориса Александровича Покровского…

Не обо всех из них я имею возможность рассказать подробно в этой книге, но упомянуть о них считаю нужным. Некоторые из моих коллег и те, имена которых я назову в этой главе, заслуживают отдельных глав и даже целых книг, поэтому не буду ставить перед собой нереальных задач, а продолжу рассказ, следуя за тем, что будет подсказывать память. И пусть воспоминания о встречах с одними будут пространными, а о других — краткими, ведь дело не в этом. Важно, что каждый из них оставил свой след в искусстве…

Вот автограф Кирилла Петровича Кондрашина, с которым я не раз выступала в концертах… Еще один «дирижерский» росчерк — это расписался великий музыкант Евгений Александрович Мравинский. Когда это произошло?.. В Большом зале Ленинградской филармонии, на юбилейном вечере другого дирижера — Бориса Эммануиловича Хайкина, с которым Мравинский дружил долгие годы. Перед переездом в Москву, в Большой театр, Хайкин много лет работал в Ленинграде — в Малом оперном, а потом в Кировском театре, поэтому один из своих юбилейных концертов он решил дать в родном ему городе, пригласив выступить и меня. Тогда-то, за кулисами Большого зала Е. А. Мравинский и оставил свой автограф…

Вышиты на скатерти и подписи еще трех наших великих

музыкантов — Давида Ойстраха, Эмиля Гилельса, Леонида Когана. Когда они их оставили, я теперь точно не помню, но навсегда сохранила теплые воспоминания об этих выдающихся личностях, о наших добрых и уважительных отношениях. В связи с Эмилем Григорьевичем Гилельсом мне вспоминается один эпизод. В 1970 году я была в очередной раз в Соединенных Штатах — принимала по приглашению Генерального секретаря ООН У Тана участие в торжествах, проводившихся по случаю 25-летия Организации Объединенных Наций.

Но сначала подробнее об этом незабываемом для меня событии. После окончания торжественного заседания делегации всех стран — членов ООН остались в зале на своих местах. И в это время в нем появились артисты оркестра, хора и солисты, чтобы исполнить великое произведение великого Бетховена — его знаменитую 9-ю симфонию, в финале которой звучит хор на текст оды «К радости» Ф. Шиллера: «Обнимитесь, миллионы! Мир и радость всем народам!» Состав исполнителей соответствовал событию: дирижировал индус Зубин Мета, солистами были шведский и немецкий певцы и мы — негритянка Мартина Арройо и я.

После исполнения симфонии нас представили Генеральному секретарю ООН господину У Тану. Через некоторое время я получила от него письмо со словами благодарности за участие в концерте и признательности за мое искусство. А на самом концерте меня поздравил еще один человек — виолончелист, знаменитый Григорий Пятигорский: «Я гордился вами, вы пели прекрасно. Я ведь русский, и мне очень приятно, что в России есть такие таланты». Но приятные неожиданности на этом не закончились, После нашего выступления в зале заседаний ООН Мартина Арройо пригласила к себе домой своих друзей и меня. Когда приятный вечер закончился, Мартина попросила одного из друзей отвезти меня в мою гостиницу — это далеко, надо было ехать на другой конец огромного Централ-парка. Сидя в такси, я вдруг увидела на одной из улиц… Эмиля Григорьевича Гилельса, который вместе с женой с кем-то разговаривал, стоя на тротуаре. Это было так неожиданно, что я невольно вскрикнула: «Ой, Гилельс!» Сопровождавший меня господин сказал водителю: «Затормозите». Когда машина остановилась, я быстро вышла из нее и буквально бегом бросилась в сторону небольшой группки. Гилельс, увидев меня, широко развел руки и тоже удивился: «Ира! Ты что, с неба свалилась! Откуда ты?»… Надо было приехать в Нью-Йорк, чтобы встретиться! В Москве мы встречались не слишком часто — из-за постоянных гастрольных разъездов. Не раз мы концертировали в одно и то же время в одной и той же

стране, но обычно маршруты наших выступлений не пересекались, а тут вышло так, что мы оказались в Нью-Йорке одновременно…

Об Америке мне напоминают и другие автографы, и самые яркие впечатления у меня остались от встреч с Солом Юроком и Джоном Вустманом. Сол Юрок был выдающимся импресарио, познакомившим впервые после второй мировой войны Америку с лучшими исполнителями из Советского Союза. Вообще у него было особое отношение к нашей стране — ведь сам он был выходцем из России, которую покинул еще в ранней юности, переехав в Соединенные Штаты. Сол Юрок способствовал триумфальным гастролям в Америке балета Большого театра и Галины Улановой, наших пианистов, скрипачей, дирижеров… Он же был устроителем гастролей мировых звезд и в Советском Союзе — именно благодаря Солу Юроку Москва познакомилась с Марио Дель Монако.

После успеха в «Кармен» на сцене Большого театра, а потом и в Неаполе и Риме, Юрок решил организовать мое выступление в Америке и начал расспрашивать обо мне некоторых приезжавших тогда в США наших музыкантов, как бы «наводить справки». Не знаю, кто именно, но явно не самый доброжелательный по отношению ко мне человек, сказал Солу Юроку, что пою я хорошо, но стала толстой. А в Америке толстых артистов не любят (что испытала на себе даже великая Мария Каллас, которая в начале своей карьеры была полной), и Солу Юроку пришлось принять это во внимание, прежде чем приглашать меня. Услышанное им засело у него в памяти, но он не хотел отказываться от своего намерения. В то время в Нью-Йорке вышла моя пластинка с записями арий из опер и кантат, американский тираж ее был оформлен очень красиво — в старинном духе, с гравюрами. Пластинка была распродана за один день, а вскоре появилась прекрасная рецензия на нее в нью-йоркской газете, в которой говорилось, что американские музыкальные критики ставят меня на уровень знаменитой Ренаты Тебальди и что очень хотелось бы услышать Ирину Архипову непосредственно в залах. Сол Юрок все это знал и поэтому, когда приехал в Москву, он решил увидеться со мной и убедиться, действительно ли я внешне выгляжу так, как его предупреждали.

В один из дней мне позвонила заведующая труппой А. К. Турчина и попросила прийти сейчас же в театр, зайти в ложу дирекции, где меня уже ждут. Я спросила: «И больше ничего? Мне не надо будет петь?» — «Нет, петь не надо, но оденьтесь построже, как для визита». Я не знала, для какой встречи мне надо было выглядеть элегантно, но сделала так, как меня

просили. Пришла в театр, вхожу в аванложу, заместитель директора театра Н. Алещенко подводит меня к солидному пожилому господину: «Вот наша Ирина Архипова». И вдруг я слышу: «Да ведь она — балерина!», а на лице этого господина вижу нескрываемое то ли изумление, то ли «разочарование» — никакая она не толстая!.. На следующий день Сол Юрок подписал со мной первый американский контракт.

Я вылетела в США в 1964 году прямо из Милана, где тогда гастролировал Большой театр. Мое первое турне по Америке проходило по северным городам, включая Нью-Йорк, Вашингтон, Питтсбург, Колумбус… Я должна была дать десять сольных концертов, из них два были запланированы с оркестром. Гастроли в США прошли с огромным успехом, и через два года Сол Юрок снова подписал со мной контракт, организовал на этот раз концерты в Калифорнии, в Сан-Франциско, Лос-Анджелесе… Каждое мое турне обязательно включало университетские города, где всегда есть великолепные залы. О публике и говорить не приходится, так как во многих университетах были факультеты, где русский язык, литература, русская культура изучались весьма фундаментально.

Мне запомнился богатейший университет в Солт-Лейк-сити с его прекрасно оснащенными аудиториями, большими корпусами, комфортабельными общежитиями. Вспомнились сразу наши очень скромные институтское и консерваторское общежития, где мне приходилось бывать у своих подруг. Сравнение было не в нашу пользу, хотя я и понимала, что за такие хорошие условия приходится платить, почему многие американские студенты и подрабатывают. Я помню, что когда приехала с концертом в Мичиганский университет в Анн-Арборе, то в гостинице этого университета, кстати, очень хорошей, большинство обслуживающего персонала были студенты, даже в ресторане официант оказался студентом. Тогда нам это казалось странным — наши студенты дневных отделений только учились. И еще меня приятно поразила продуманность учебного процесса в Анн-Арборе: студенты переходили на лекции из здания в здание, что могло показаться не совсем удобным, но смысл этого заключался в том, что таким образом студенты между лекциями могли прогуляться на свежем воздухе и отдохнуть от занятий…

Сол Юрок пригласил меня выступить в США и в 1969 году — тогда я пела в Нью-Йорке два концерта. Один из них был в знаменитом «Карнеги-холле», где вместе с Жаном Пирсом мы исполнили (на французском языке) сцены из «Кармен», а также специально выученный мною дуэт Сантуццы и Туридду из «Сельской чести» П. Масканьи. (Целиком я спела оперу в 1980

году, в год 90-летия создания этой оперы. Это было на родине композитора, в городе Ливорно, в театре Гольдони. Туридду тогда пел знаменитый тенор Карло Бергонци.) Наше сотрудничество с Солом Юроком продолжалось на протяжении долгих лет. Когда он в очередной раз приехал в Москву, то при встрече написал на афише одного из моих концертов, организованных им: «Тысячи восторгов!»

Благодаря Солу Юроку я познакомилась и с блестящим пианистом Джоном Вустманом. Когда в 1964 году, приехав в США без своего аккомпаниатора (мне хотелось его взять с собой из Москвы, так как моя программа была наполовину составлена из русской музыки, но не получилось), я заговорила об этом с Юроком, он сказал мне с иронией: «А вы думаете, что в Америке есть не русские пианисты?» Действительно, в США было немало русских музыкантов, когда-то уехавших из России, выросло даже целое поколение пианистов, учившихся у выходцев из нашей страны и прекрасно усвоивших традиции русской пианистической школы и русскую музыкальную культуру.

Джон Вустман жил тогда в Нью-Йорке, и наша первая встреча состоялась у него дома. На репетиции он просто поразил меня своим чутким пониманием исполняемых произведений, а также каким-то необыкновенным звучанием инструмента. Через два дня мы с ним вылетели в Мичиган, чтобы выступить в Анн-Арборе. Концерт прошел на «ура», публика несколько раз вставала со своих мест и аплодировала нам. Наутро мне позвонил Сол Юрок и сообщил, что газеты назвали наш концерт триумфом, но высшей степенью признания они считают «четыре стоячих овации».

Наше творческое сотрудничество с Джоном Вустманом можно назвать взаимообогащающим: я помогала ему глубже понять сущность лучших образцов русской камерной лирики, а он был для меня незаменимым помощником в исполнении музыки зарубежных композиторов, особенно столь любимых им романтиков. К сожалению, во время моего второго турне по Америке в 1966 году он не мог сопровождать меня в поездке по стране — Джон тогда сломал ногу и ходил на костылях. Моим аккомпаниатором был русский по происхождению пианист Александр Закин. Замечательный музыкант, симпатичный человек с большим чувством юмора, он все-таки больше аккомпаниатор инструментальный, а не вокальный: Александр Закин долго работал со знаменитым скрипачом Исааком Стерном.

С Джоном Вустманом я выступала не только в США, мы гастролировали с ним и в Европе: например, под его аккомпанемент я пела на концерте в парижском зале Плейель. В

1970 году Джон Вустман приезжал в Москву, чтобы принять участие в работе вокального жюри на IV Международном конкурсе им. П. И. Чайковского. В тот его приезд, в перерывах между прослушиваниями третьего тура мы с ним записали на фирме «Мелодия» пластинку с произведениями Мусоргского («Песни и пляски смерти») и Рахманинова. Впоследствии эта запись получила во Франции Гран-при «Золотой Орфей».

Джон Вустман через какое-то время переехал из Нью-Йорка в штат Иллинойс и много преподавал. Его воспитанники приезжали в Москву на конкурс им. Чайковского. Последний раз мы встретились с Джоном в Нью-Йорке, в «Алиса-холле» при Джульярдской школе, где он был концертмейстером на мастер-классах Лучано Паваротти…

Рассматриваю свою скатерть с автографами… Вот вышитая желтыми нитками симпатичная мордочка Тяпы — знаменитой куклы Сергея Владимировича Образцова, а рядом и подпись ее создателя… Вот автограф Аркадия Райкина, есть и характерный росчерк знаменитого нашего архитектора Бориса Иофана, необычный в моей «компании» музыкантов и актеров. Все эти (и некоторые другие) автографы объединяет место, где я могла их получить. И уже «по волнам памяти» переношусь из далекой Америки поближе к дому, на Рижское взморье… Почему именно туда? Потому что именно там появились на моей скатерти фамилии многих наших выдающихся исполнителей. Я всегда брала ее с собой, когда ездила отдыхать на побережье Балтийского моря.

В 60—70-е годы среди наших музыкантов особой любовью пользовалось так называемое «Рижское лето», которое организовывал тогда «Союзконцерт» вместе с Рижской филармонией. Участвовать в этом фестивале было престижно, так как руководство филармонии приглашало не каждого, а только самых-самых, поэтому на Рижское взморье приезжали выступать и отдыхать многие наши знаменитые исполнители — и музыканты, и драматические актеры, даже целые театры, разумеется лучшие. Отдыхать там было очень приятно, потому что тогда и в Майори, и в Дубултах, и в Дзинтари было не так многолюдно, как в других местах побережья, но в то же время вполне комфортабельно. Кроме того, отдых можно было совмещать с выступлениями: артисты приезжали, давали свои концерты в Риге или в Дзинтари, где прекрасный концертный зал на открытом воздухе, на берегу моря, а потом оставались на Рижском взморье в санаториях или в домах отдыха. Некоторые поступали наоборот: сначала отдыхали, потом давали концерты — все зависело от графика их выступлений.

На Рижском взморье любила отдыхать интеллигентная публика, так что на концерты и в Дзинтари, и в Риге, до которой было очень удобно добираться (она была рукой подать), ходили люди подготовленные, выступать перед которыми было одно удовольствие. Там, на Рижском взморье, я тоже отдыхала и выступала в течение десятилетий, там встречалась со многими замечательными нашими исполнителями, составляющими гордость нашей культуры.

Не помню точно, но, кажется, во время рижских гастролей Малого театра я попросила оставить свои автографы популярных и прекрасных актеров Бориса Бабочкина и Ивана Любезнова, с которыми меня познакомила работавшая в этом театре Руфина Нифонтова. Красавица, умница, она имела очень острый язык, обладала потрясающим чувством юмора, за что я ее особенно любила. Хотя в силу занятости мы встречались с ней не слишком часто, но чувствовали друг к другу взаимную симпатию. Помню, как они вместе с Юрием Соломиным пришли в Большой театр на мой юбилейный вечер (я отмечала 30-летие своей сценической деятельности) сразу после собственного спектакля и в костюмах пьесы «Царь Федор Иоаннович», благо, что от Малого театра до Большого всего несколько десятков метров. Поздравляя меня и вручая цветы, Руфина сказала всего два слова: «От Комиссара — Комиссару». Кратко и очень точно, а главное, остроумно: она играла роль Комиссара в «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского на сцене своего театра, а я пела партию Комиссара в опере Александра Холминова «Оптимистическая трагедия», шедшей у нас в Большом театре… Совсем недавно Руфины Дмитриевны не стало, но остались воспоминания о ней, которые помогает оживить вышитая мною ее подпись…

«Балтийские» ассоциации вызывают у меня и несколько автографов эстонских певцов: Тийта Куузика, Хендрика Крумма, Мати Пальма… Это связано и с нашими встречами во время работы в жюри конкурса вокалистов им. М. И. Глинки, и с моими выступлениями в Таллине, в театре «Эстония», где я исполняла партию Ульрики в «Бале-маскараде» Верди и участвовала в постановке «Хованщины» Мусоргского. В одной из предыдущих глав книги я обещала продолжить рассказ о спектаклях «Хованщины», которую театр повез на знаменитый фестиваль в Савонлинне, в Финляндии.

Сначала о самом месте, где проводится этот фестиваль. Среди озер, на одном из многочисленных островов стоит замок XII века. Крепостные стены выстроены на скалах, спускаются к воде. В замке есть большой внутренний двор, который превратили в зрительный зал почти на 2000 мест. Для этого от

огромной стены, на фоне которой, на специально устроенной сцене и шел спектакль, к противоположному краю двора на штангах, при помощи тросов, на небольшой высоте натянули брезент. Между швами сшитых полотнищ брезент провисал под своей тяжестью и получались как бы канелюры. Этот импровизированный потолок шел от одной стены к другой под наклоном, и в случае дождя (что при здешнем климате вещь довольно частая) вода может стекать за пределы зрительного зала.

Кроме большого двора в замке есть дворики, проходы, галереи, так что помещений хватает и для маленьких кафе, открывающихся на время спектаклей, и для гардероба, и для артистических комнат… Зрители в зале приносили с собой теплые платки, пледы, чтобы можно было «утеплиться», если вдруг похолодает. Такая «экзотика» никого не смущает, напротив, она входит в программу. Ведь главное, для чего съезжаются в Савонлинну, это искусство — музыка, театр, выставки. В этом замке, на масштабной сцене и масштаб событий, изображенных в «Хованщине», выглядел особенно впечатляющим, а все мы работали дружно и с увлечением. Там же на фестивале у меня состоялся сольный концерт… в пещере. Да, да! В самой настоящей пещере, под землей. Дело в том, что в Савонлинне устроили подземный концертный зал. Эта идея пришла в голову одному очень находчивому устроителю фестиваля. Построить новое здание оказалось весьма накладным делом — земля здесь очень дорогая. А под землей? — Бесплатно, стройте себе что хотите. И вот в скале финны то ли вырубили новую, то ли расширили уже существовавшую природную пещеру, увеличили ее до нужного объема и там, в подземелье, сделали потрясающий зал с изумительной акустикой — грунт-то скальный, хорошо отражает звук.

Выставочные залы тоже устроены здесь же, под землей. Стены пещеры не стали обрабатывать, шлифовать, а оставили так, как они есть в природе. Только в самом низу, около пола камень обработали, чтобы получился своеобразный бордюр. Вот на эти-то природные стены и стали вешать картины. Ничего лишнего — только подсветка. А эффект — потрясающий! (Мне тогда вспомнилось наше посещение знаменитых Кунгурских пещер на Урале — вот где простор для фантазии неравнодушных людей! А сколько у нас в стране таких природных красот! По золоту ходим, но нагнуться никому не приходит в голову!)

На том выступлении в подземелье моим концертмейстером был прекрасный эстонский пианист Ивари Илья, который учился у нас в Московской консерватории. Мало того, что он

удивительно чуткий вокальный ансамблист (очевидно, чутье вокала у него от отца-хормейстера), он прежде всего замечательный пианист-со-лист. В чем-то они похожи с Джоном Вустманом. С Ивари я выступала довольно много и с большим удовольствием. К сожалению, теперь мы разделены границами и я не всегда имею возможность в силу разных причин сотрудничать с ним так же часто, как прежде.

«Заграничной» для нас оказалась теперь и выдающаяся молдавская певица Мария Биешу, чей автограф тоже вышит на моей скатерти. К счастью, наши встречи с ней ничуть не стали менее частыми: Мария по-прежнему бывает в Москве, где ее всегда ждут почитатели ее таланта, а я стараюсь принимать участие в организуемых ею в Кишиневе фестивалях «Мария Биешу приглашает». Пела я там и осенью 1996 года и лишний раз убедилась в том, что никакие границы, никакие политические потрясения не могут разъединить людей, любящих искусство и преданных ему. На заключительном концерте фестиваля, когда Мария обратилась со словами благодарности ко всем, кто помогал ей организовать и провести это дорогостоящее мероприятие, она попросила и меня сказать несколько слов. И тогда произошло то, что тронуло меня до глубины души: не успела я сделать и нескольких шагов по направлению к авансцене, как большой, заполненный до отказа зрителями зал вдруг стал вставать, приветствуя меня, еще не сказавшую ни слова… Надо ли говорить о том, что я испытывала в эти минуты…

Впервые я познакомилась с Марией Биешу в 1966 году, когда она, еще совсем неизвестная молодая певица, принимала участие в III Международном конкурсе им. П. И. Чайковского — первом для вокалистов. На третьем туре конкурса с Марией произошел неожиданный и для нее, и для нас, членов жюри, случай, о чем потом писали аккредитованные на конкурсе журналисты. Во время исполнения у Марии вдруг потекла тушь с ресниц от выступивших слез, от туши слезы полились еще больше и певица не могла уже открыть глаз, ничего не видела. Спасая положение, дирижер Одиссей Димитриади, не прекращая дирижировать, подал Марии свой белоснежный платок, чтобы она могла вытереть глаза. В этом жесте было что-то такое «домашнее», отеческое, что зал потом взорвался аплодисментами не только из-за прекрасного пения Марии. В те годы Москва очень любила свой конкурс, обожала всех конкурсантов, москвичи заполняли до отказа залы во время прослушиваний, искренне переживая (но и строго оценивая) за всех участников. Конечно, происшедший с Марией случай лишь добавил любви с ней… (Сейчас о прежнем

отношении к конкурсу Чайковского — не столько москвичей, сколько государства — приходится лишь вспоминать.)

Совсем недавно, во время нашего пребывания в далеком сибирском Сургуте на организованном там музыкальном фестивале, Мария, вспоминая о том конкурсном выступлении, рассказала, почему же с ней произошла та неприятная неожиданность. Она впервые приехала из своего Кишинева на столь большое и ответственное соревнование, была очень скромной, непривычной к сцене. В Москве она увидела много иностранных участниц, которые, в отличие от нее, были более уверенными в себе, умели пользоваться гримом, косметикой. И вот эти эффектно раскрашенные певицы и «вдохновили» своей яркой внешностью скромную молдавскую девушку: Мария решила «соответствовать моменту» и перед выходом на сцену не совсем умело, возможно, впервые подкрасила ресницы. Одной из вещей, которую она пела на финальном прослушивании, была ария Наташи из оперы Тихона Хренникова «В бурю». Как вспоминает Мария, когда она пела эту арию, где есть грустные слова: «Одна, одна…», ей стало так жалко себя, она так вошла в образ, что слезы невольно стали наворачиваться на глаза. Тушь на ресницах намокла и… И произошло то, что произошло.

Несмотря на это, красивый голос Марии был оценен жюри по достоинству — она заслуженно «шла» на первую премию. Но не тут-то было. Председатель жюри конкурса вокалистов А. В. Свешников получил из ЦК указание дать первую премию американской певице Джейн Марш, которая действительно хорошо исполнила на конкурсе сцену письма Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского. Но для получения первой премии этого было недостаточно, она могла бы рассчитывать на специальный приз — за лучшее исполнение Чайковского. Сколько ни убеждал цэковское начальство и сам Александр Васильевич, и ходивший с ним туда Сергей Яковлевич Лемешев — ничего не помогало. Так из-за тогдашних политических «заигрываний» властей с Америкой, из-за желания продемонстрировать наше миролюбие (с помощью искусства) Мария Биешу не получила заслуженную золотую медаль. Зато жизнь потом рассудила по справедливости — Мария стала и без золотой медали всемирно известной певицей…

В моей коллекции автографов просто не могла не появиться подпись знаменитого баса Николая Гяурова (а позже и его прелестной жены Мирелы Френи). С Николаем, о котором я не раз упоминала в этой книге, мы знакомы вот уже четыре с лишним десятилетия — со времени нашей учебы в Московской консерватории. Потом нам приходилось не раз встречаться и на

сцене «Ла Скала», и просто в жизни. С Мирелла Френи я познакомилась ближе в Италии, во время одного из моих приездов в Милан. А до этого я слышала о ней, о ее голосе много хорошего: во время гастролей «Ла Скала» в Москве эта совсем еще молодая тогда певица покорила своим исполнением роли Мими в «Богеме» Пуччини. При личном знакомстве с этой милой, симпатичной женщиной все слышанное прежде лишь подтвердилось. Наши добрые отношения продолжались и во время встреч в Париже, где мы обе участвовали в работе жюри конкурса вокалистов, и в Барселоне…

Несколько автографов появились на моей скатерти благодаря тому, что к нам в Москву приезжало немало выдающихся певцов, чтобы участвовать в работе Международного конкурса им. Чайковского, вокальное жюри которого я возглавляла многие годы. На один из очередных конкурсов приезжал и замечательный греческий баритон Костас Пасхалис, один из лучших певцов в своей стране. Но его автограф — не московского происхождения, а лондонского: я попросила его расписаться на память во время моих гастролей в «Ковент-Гарден», где Костас тогда пел в «Тоске» вместе с Грейс Бамбри.

С этой смуглокожей красавицей и великолепной певицей я встречалась в разных странах, а автограф взяла в 1975 году в Париже, где мы вместе участвовали в постановке оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода» на сцене «Гранд-Опера». Работа была и длительная — почти три месяца, и трудная. Особенную трудность представлял музыкальный язык оперы. Роль Нурис, кормилицы Арианы, в вокальном смысле для меня была не очень интересна, но зато сама музыка оперы, почти неизвестной у нас, привлекала своей новизной и сложностью, одни ансамбли чего стоят — настоящая эквилибристика. Партию Арианы Грейс Бамбри исполняла как сопрано, хотя поет и репертуар высокого меццо. После нескольких спектаклей в «Гранд-Опера» она должна была выехать в Италию, чтобы петь Кармен на «Арена ди Верона». Этот почетный для каждого певца контракт она получила после того, как музыкальные критики назвали ее тогда лучшей Кармен года. Помню, как Грейс в Париже переучивала партию Кармен с французского языка на итальянский, и я понимала ее трудности, так как когда-то, перед своей первой поездкой в Италию, мне пришлось делать то же самое.

Совсем недавно, в 1995 году, мы встретились с Грейс Бамбри в Женеве, где выступали в одном благотворительном концерте. Это была акция ЮНЕСКО против применения осколочных мин, от которых гибнет так много людей и большинство из этих жертв — мирные жители: женщины, дети…

Во время нашей совместной подготовки спектаклей «Арианы и Синей Бороды» в «Гранд-Опера» я одновременно с этим участвовала в работе жюри Международного конкурса вокалистов в Париже, а незадолго до премьеры оперы спела сольный концерт в городе Туре. Он состоялся в рамках фестиваля, который французы предложили возглавить нашему гениальному пианисту С. Т. Рихтеру и проводить в том месте, которое ему давно нравится. Приглашение я получила от самого Святослава Теофиловича.

Место проведения фестиваля очень интересное. В долине Луары сохранилось немало старинных замков и других памятников средневековья, а в двенадцати километрах от Тура есть старый монастырь, в одной из построек которого, в конюшне, и проходят концерты фестиваля. Зрителей вовсе не смущает, что когда-то, в XII–XIV веках, это помещение служило конюшней. Теперь здесь устроили самый настоящий концертный зал, сохранив при этом весь колорит, присущий этому помещению: под самой крышей видны деревянные стропила, земляной пол устлан какими-то циновками, на которые ставят переносные стулья. В виде небольшого возвышения сделана сцена, за ней, за занавеской — маленькое помещение, где артисты могут подготовиться к выходу.

Своеобразный колорит входит в планы организаторов фестиваля в Туре. Посетители концертов, пройдя через ворота в толстых стенах, попадают на монастырский двор — уставленный необычными «стульями» в виде кубов прессованной соломы, он служит своеобразным фойе перед зрительным залом. По сторонам двора, справа и слева, сохранились старинные хозяйственные постройки — каменные сараи, где стоят столы и на них разложены афиши, программки, буклеты, брошюры с описанием истории этого места, этого района. Все предусмотрено для удобства приезжающих сюда туристов. Программы следующих фестивалей становятся известными задолго, поэтому многие любители музыки могут планировать свои поездки на фестиваль в Туре и выбирать концерты тех или иных, особенно любимых ими исполнителей.

Моим концертмейстером был тогда очень хороший пианист Игорь Гусельников. Помимо таланта пианиста у него несомненный литературный дар — он очень красочно описал наше тогдашнее пребывание в Туре и выступление в столь необычном зале.

Немного раньше мне уже приходилось выступать во Франции в столь же интересных условиях — я пела в старинном замке на юге страны, в небольшом городке Экс-ан-Провансе, который

выбран для проведения фестиваля камерной музыки. Выбор места не случаен — устроители такого рода музыкальных мероприятий учитывают стремление некоторых состоятельный людей с определенными культурными запросами сочетать свой отдых в тиши небольших городков (своеобразный «побег» из цивилизации) с удовольствием послушать известных исполнителей классической музыки. В спокойных, уютных городках, где есть хорошие условия для проживания, но нет утомительного многолюдья модных курортов, прекрасными развлечениями для отдыхающих становятся концерты знаменитых музыкантов. И проводить такие небольшие фестивали стараются в интересных с исторической и художественной точки зрения помещениях. Так был выбран городок Экс-ан-Прованс с его замком.

Старинный замок XV–XVI веков расположен, как это часто бывает, высоко на горе. Когда по ней к замку поднимались люди, шедшие на концерт, то по обеим сторонам дороги были зажжены факелы — создавалось ощущение, что вы попадаете в атмосферу старины. Кроме того, это было еще и очень живописно. Внутренний двор замка, имеющий перистиль, то есть обнесенный колоннадой, превращен в концертный зал под открытым небом: устроена небольшая сцена, на посыпанном то ли мелкой галькой, то ли песком полу установлены стулья. Концерты начинались, когда стемнеет, — после девяти часов. А перед концертом посетители могли ознакомиться с хранящимися в замке музейными экспонатами — старинным оружием, доспехами… Организаторы фестиваля заранее договаривались с ближайшим (марсельским) аэропортом, чтобы на время концерта воздушный коридор для самолетов смещался в сторону от городка. Лишь только публика усаживалась в зале-дворе, как сразу по телефону, стоящему тут же за сценой, звонили марсельским диспетчерам о начале концерта… Все продумано до мелочей, и во всем уважительное отношение к слушателям.

На этом камерном фестивале выступают музыканты разных специальностей — и пианисты, и скрипачи, и вокалисты. В тот год, когда меня пригласили в Экс-ан-Прованс, первым на фестивале был концерт С. Т. Рихтера, следующим был мой, после нас должен был выступать испанский гитарист…

Жасмин по имени «Петр Ильич»

У нас на даче, за домом, рядом с открытой террасой, в окружении цветов растет большой куст жасмина. У него есть и своя история, и даже собственное имя. Но это не название, которое обычно дается селекционерами новому сорту какого-либо растения. Нет, наш жасмин самый обычный, но я зову его «Петр Ильич».

История такого имени жасминового куста связана с его появлением на моей даче. Много лет назад, когда уже заканчивалось ее строительство и на участке вокруг дачи еще не было почти никаких посадок, сотрудники Дома-музея П. И. Чайковского в Клину (и в их числе Полина Ефимовна Вайдман) привезли мне в подарок два небольших саженца, аккуратно завернутых в бумагу. Это были кустики сирени и жасмина. Я посадила их у себя в Ново-Дарьине, и теперь они уже «старожилы», разрослись. В память о том, что жасмин, каждое лето радующий меня своими благоухающими изящными цветами, «ведет свой род» из Клина, из парка вокруг дома, связанного с Петром Ильичем Чайковским, я и назвала его этим именем. Сирень растет и тоже цветет, но она просто сирень, безымянная, хотя я всегда помню о ее происхождении.

О моих многолетних контактах с работниками музея в Клину, о частых выступлениях перед клинчанами, о других событиях моей творческой жизни, связанных с этим подмосковным городом, я могу говорить много и интересно — этой теме можно было бы посвятить отдельную книгу. Постараюсь рассказать о самом памятном.

По традиции, установившейся еще со времени I Международного конкурса им. П. И. Чайковского, проходившего в 1958 году, я не раз приезжала в Клин вместе с участниками и с членами жюри конкурса вокалистов (певцы вступили в соревнование в 1966 году, на III конкурсе), в работе которого принимала участие, а потом и возглавила. И вместе со всеми сажала в память о посещении дома великого композитора деревья в парке (это тоже традиция) — теперь здесь уже выросла целая аллея из деревьев, посаженных известными музыкантами и лауреатами конкурса им. Чайковского, многие из которых впоследствии стали тоже всемирно известными исполнителями.

С Клином связана и работа над очень интересной записью на пластинку романсов Чайковского. Идея принадлежала научному сотруднику музея П. Е. Вайдман, которая предложила записать в моем исполнении два цикла романсовой лирики композитора

именно в самом доме Чайковского, в гостиной, под рояль композитора. Запись под аккомпанемент инструмента, за которым П. И. Чайковский работал, создавая свои последние шедевры — Шестую симфонию, Третий фортепианный концерт, шесть романсов на стихи Д. Ратгауза (которые мы и хотели записать), должна была представлять несомненную мемориальную ценность. Осуществить этот интересный замысел оказалось тем не менее достаточно сложно. Записывать предстояло не в студийной обстановке, где все приспособлено для этого, и не в наших больших концертных залах, где установлена для таких случаев стационарная акустическая аппаратура, а в самой обычной гостиной старого дома, где скрипели половицы, как мы ни старались ступать осторожно. Да и рояль Чайковского звучит теперь не так красиво. Петь под него было не совсем просто, и я страшно волновалась.

Но в Клин с фирмы «Мелодия» приехали со своей передвижной аппаратурой прекрасные звукорежиссеры Игорь Вепринцев и Елена Бунеева, с которыми я записала немало своих пластинок, и мы начали работать. Нам помогала как особая атмосфера дома, так и ощущение необычности происходящего — музыка звучала именно там, где ее создал композитор, в той самой гостиной.

Сначала мы записали романсы Чайковского на стихи французских поэтов. Этот цикл (опус 65-й) композитор посвятил французской певице Дезире Арто. Затем были записаны романсы на стихи Даниила Ратгауза — самый последний цикл. И самый, на мой взгляд, сильный. Эти романсы создавались в одно время с Шестой симфонией. По воспоминаниям близких композитора, когда П. И. Чайковский получил стихи от Ратгауза и начал их читать, то они так поразили его, что он сразу же рядом с поэтическим текстом стал делать наброски мелодий. Все эти шесть романсов словно объединены одной печальной темой — темой одиночества человека: и «Мы сидели с тобой», и «Закатилось солнце», и «Средь мрачных дней»… Но особые чувства вызывает романс «Снова, как прежде, один», последний из сочиненных Чайковским.

Снова, как прежде, один,
Снова объят я тоской.
Смотрится тополь в окно,
Весь озаренный луной.

При написании романса композитору помогали различные ассоциации, был и тополь под окном, который теперь давно

срублен. А в последних строчках явно есть какой-то подтекст, ведь почему-то Чайковский выбрал именно это стихотворение:

Друг, помолись за меня,
Я за тебя уж молюсь.

Неужели гениям дано что-то предчувствовать в своей судьбе?..

Вскоре после создания этих романсов Петра Ильича не стало…

Студия грамзаписи выпустила сначала сто штук этой пластинки — они предназначались в подарок лауреатам конкурса вокалистов и членам жюри от его председателя. Получить пластинку с романсами Чайковского, записанными в Доме-музее Чайковского под рояль Чайковского, для участников конкурса Чайковского значило много, в этом было и что-то символическое…

После выхода этой пластинки дирекция Дома-музея в Клину обратилась на телевидение, в творческое объединение «Экран», с предложением сделать на основе этой записи телевизионный фильм о Чайковском. Были сделаны даже два фильма. Первый назвали «Посвящение», поскольку в нем звучали романсы, которые Чайковский посвятил Дезире Арто, певице, которая в молодые годы композитора произвела на него неизгладимое впечатление, затронула его сердце. Фильм был, по сути дела, биографический, в него были включены письма Чайковского к Дезире Арто, фотографии… Камера «бродила» по комнатам, выходила за пределы дома — на природу, в поля. И весь этот образный ряд сопровождала музыка — я пела романсы, написанные на стихи французских поэтов.

Второй фильм, который был сделан творческой группой объединения «Экран» (в нее входили режиссер Н. Субботин, оператор В. Венедиктов), сопровождала музыка романсов на стихи Д. Ратгауза: шла фонограмма моего исполнения этих романсов, записанных нами вместе с Игорем Гусельниковым в гостиной дома Чайковского.

В работе было одно неприятное «но». Скорость записанного ранее звука не совпадала в точности со скоростью кинопленки, на которую он накладывался, и, чтобы добиться полного совпадения, звуковую пленку «подтягивали», пускали чуть быстрее. Я начинала звучать несколько выше и когда слушала это, то не узнавала себя, — получалось, что я пою на полтона выше. Помню, как мне было это неприятно. (Сейчас, при теперешних технических возможностях, ту мемориальную запись можно было

бы отреставрировать, перевести на цифровое воспроизведение, тогда бы получилось все точно в интонационном смысле. Но кто теперь будет этим заниматься?)

После записей романсов Чайковского в его доме в Клину последовала и другая работа такого же плана: была сделана запись и съемка моего исполнения романсов С. И. Танеева, ученика Чайковского…

С Клином меня связывало сотрудничество и по другой линии: в течение двух лет я была ректором народного университета культуры, который работал при Доме-музее и занятия которого проходили в его концертном зале. Инициаторами создания такого университета, конечно же, были сотрудники Дома-музея Чайковского. Большую помощь им оказывали музыкальный комментатор нашего телевидения Ольга Доброхотова, певица Анна Матюшина, многие годы проработавшая на Всесоюзном радио. Она-то и обратилась ко мне с просьбой стать ректором университета. Идея была замечательная — проводить для местных любителей музыки встречи с исполнителями различных жанров, читать лекции о музыке, организовывать концерты. И весь такой курс обучения был рассчитан на два года. Среди слушателей народного университета (работавшего, естественно, на общественных началах — потому и народный) проводился опрос: предлагалось высказывать свои пожелания о том, кого бы они хотели услышать, о чем узнать больше… Предложений, и весьма интересных, было много, что помогало строить программу занятий с учетом запросов слушателей. На наши просьбы выступить в Клину откликались многие артисты. Соответствующую «работу» я проводила и у себя в Большом театре среди коллег: перед клинчанами согласились выступить солисты оперы, популярный в те годы ансамбль скрипачей Большого театра под управлением Юлия Реентовича… И обязательно в концертном зале Дома-музея в Клину выступали участники каждого очередного Международного конкурса им. П. И. Чайковского.

Там же в Клину работники музея разыскали в архиве и показали мне афишу 20-х годов, на которой я увидела имя моего педагога Надежды Матвеевны Малышевой.

Оказывается, Надежда Матвеевна выступала в этом городе, связанном с именем столь любимого ею композитора: она аккомпанировала тенору Большого театра и своему другу В. И. Садовникову…

Музыка П. И. Чайковского знакома мне с самого детства. Я уже писала в начальных главах о том, что мы с мамой нередко пели дома дуэт Полины и Лизы из «Пиковой дамы», что на

экзамене при поступлении в музыкальную школу при Московской консерватории я пела «Девицы-красавицы» из «Евгения Онегина»… Много позже, на дипломном концерте в Малом зале консерватории, в моей программе было два произведения Чайковского — серенада «О, дитя» и большая и довольно трудная ария Иоанны из «Орлеанской девы», которую я потом пела часто и в концертах, и на разных прослушиваниях. Именно после исполнения этой арии на репетиции ответственного концерта в Большом театре состоялось наше знакомство с А. Ш. Мелик-Пашаевым, следствием которого было приглашение меня в Большой. Но так сложилось, что целиком эту оперу Чайковского мне не пришлось спеть на его сцене, о чем вспоминаю не без горечи.

Зато в 1969 году я спела «Орлеанскую деву» в концертном исполнении. Дирижер Геннадий Николаевич Рождественский очень хотел поставить ее в Большом театре, где он тогда работал, но сначала было решено исполнить ее в концертном зале, записать на пластинку, а потом осуществить постановку в театре. Начались репетиции, которые проходили интересно, хотя не во всем удовлетворяли меня (о чем скажу чуть позже), и вскоре в Концертном зале им. Чайковского должно было состояться наше выступление. Но в силу разных причин, связанных с каким-то инцидентом в Большом театре (подробности не считаю нужным здесь приводить), Г. Н. Рождественский не смог продирижировать оперой в концертном зале и его заменил другой дирижер, тоже участвовавший в этой нашей совместной работе. Запись же оперы на радио (как сейчас помню, это было в 5-й студии) мы сделали уже вместе с Геннадием Николаевичем.

Запись «Орлеанской девы» получила самые благоприятные отзывы и стала известной и за рубежом. Успех нашей записи оперы о героине французского народа, очевидно, произвел впечатление и во Франции, поскольку там тоже решили исполнить оперу Чайковского (почти неизвестную им тогда), приурочив к 135-летию со дня рождения композитора, которое приходилось на 1975 год. Концертное исполнение оперы должно было состояться в зале Французского радио, при публике, и транслироваться на всю Европу.

Оркестр и хор были французские, солисты были и из Франции, и из других стран. Из Советского Союза пригласили меня и Владислава Пьявко — импресарио был нужен тенор, у которого есть верхнее до. Владислав пел партию короля Карла VII. Потом, когда исполнение и запись «Орлеанской девы» на Французском радио состоялись, я смогла сравнить ее с той, первой нашей работой — и сравнение было не в нашу пользу. И

вот почему.

К тому времени я уже много ездила по разным странам, не раз бывала в Италии и видела, как тщательно работают дирижеры с солистами при подготовке оперы, как пробуют певцов, как подбирают будущий состав, как «соединяют» голоса. Поэтому мне было странно, что Г. Н. Рождественский, очень талантливый дирижер, не слишком любил работать с вокалистами. (Именно это меня и не удовлетворяло в нашей с ним работе над «Орлеанской девой».) Потом из-за этого в записи и промелькнули некоторые «грешки», правда, заметные лишь профессионалам. Французский дирижер Жан-Пьер Марти работал с певцами очень скрупулезно и не только с солистами. «Орлеанская дева» — произведение монументальное, в ней много ансамблей (терцет в I акте, финальный септет с хором в III акте, несколько дуэтов), массовых сцен и очень много хоров: пасторальный хор девушек открывает I акт, а завершает его хор ангелов; во II акте звучит хор менестрелей, а в финале этого действия есть развернутый ансамбль с большим хором и т. д. То есть для дирижера эта опера

очень сложна, учитывая еще и оркестровые трудности. Надо отдать должное, французские коллеги исполнили все задуманное Чайковским с большой точностью.

Опера русского композитора о национальной героине Франции стала для французов самым настоящим открытием, что подтверждали многочисленные газетные рецензии, в одной из которых было сказано: «Жанна д'Арк, появившаяся у нас с мороза».

Газеты писали: «Впервые во Франции в концертном исполнении прозвучала одна из самых грандиозных опер Чайковского, сюжет которой прямо касается Франции». Музыкальные критики не только констатировали факт «открытия» для себя русской оперы, но, что для исполнителей было важнее, оценивали нашу работу. О себе я прочитала: «… Ирина Архипова, великая советская артистка, доказывает справедливость извлечения этой оперы из забвения. Ее Жанна потрясает простотой своей выразительности. Роль трудная, но мы ни разу не почувствовали усилия: Ирина Архипова целиком захвачена своим персонажем, живет целиком его жизнью».

После исполнения «Орлеанской девы» в зале Французского радио к нам за кулисы пришел директор студии грамзаписи «Шан дю Монд», которая много сотрудничала с нашей «Мелодией». Вскоре запись «парижской» «Орлеанской девы» уже можно было купить во многих странах…

Партию Любови, жены Кочубея, в другой опере Чайковского,

в «Мазепе», я впервые исполнила в 1967 году на сцене Большого театра. Хотя эта роль трудна, я пела ее с удовольствием как в первой, так и во второй постановке театра. Особенно мне удавалась сцена, когда Любовь пробирается в дом Мазепы, чтобы сообщить своей дочери Марии страшную весть о предстоящей казни отца. Рассказ матери об ожидавшем их ужасе полон такого драматизма, и исполняя его, я так давала волю своим чувствам, так «заводилась», что Тамара Милашкина, с которой я часто пела этот спектакль, старалась сдерживать мой темперамент. Созданный ею образ несчастной Марии, дочери Кочубея, на мой взгляд, одна из лучших ее ролей. Этот спектакль Большого театра, точнее, эта опера в исполнении солистов Большого записана на пластинку.

После успеха «Орлеанской девы» в Париже, на радио, французы решили точно так же осуществить концертную постановку «Мазепы». Выбор именно этой оперы Чайковского оказался не случаен: история гетмана Мазепы в какой-то мере получила свое продолжение во Франции. Как мне рассказывали, в концертной фирме импресарио Сориа, организовывавшего многие гастроли мировых знаменитостей, работал господин Ламброзо, который разыскал интересные подробности о судьбе прислужника Мазепы, палача Орлика, убившего Кочубея по приказу гетмана. После того как исторический, не оперный, Мазепа погиб, его прислужник Орлик, прибрав к рукам все сокровища хозяина, бежал во Францию. Здесь, недалеко от Парижа, он купил земли, потом это место стали называть по имени их нового владельца Орлик, с ударение на последнем слоге. Теперь здесь расположен знаменитый аэропорт Орли… Не берусь судить, что в услышанном когда-то мною во Франции рассказе является правдой, а что можно отнести к области легенд… Зато достоверным является то, что задуманное исполнение «Мазепы» Чайковского на Французском радио в силу каких-то причин не состоялось.

Очень интересной для меня оказалась работа над партией Любови в голландской постановке «Мазепы». Опера шла в абонементе, в котором предполагалось исполнять симфонические и оперные произведения Чайковского, не слишком часто звучащие на Западе и почти неизвестные слушателям. Для постановки были приглашены певцы из Советского Союза, в основном из Ленинграда. Репетиции сначала шли в пригороде Амстердама, а затем были перенесены в великолепный столичный зал «Гевандхауз», где мы и исполнили оперу. После сцены Любови, в которой она молит дочь (Марию пела солистка Ленинградского Малого оперного театра Инесса Просаловская)

спасти отца, уговорив гетмана, ради которого Мария бросила родной дом, отменить казнь, зал встал и устроил овацию, раздавались крики «браво» — и все это несмотря на то, что опера шла на русском языке. Там, в Голландии, газеты назвали меня «королевой русского вокала»…

С «Пиковой дамой» Чайковского я связана всю свою жизнь — начиная с того первого, неудачного исполнения романса Полины на студенческом вечере в Ташкенте. Полностью партию Полины-Миловзора я исполнила на сцене Свердловского оперного театра почти сразу после начала работы в нем.

В Большом театре я спела Полину не сразу, а лишь через несколько лет. И произошло это как раз в те дни, когда в Москве находился Марио Дель Монако и когда уже состоялось наше с ним выступление в «Кармен». Он пришел на наш спектакль, потому что ему было интересно послушать «Пиковую даму» именно в Москве, в Большом, — Марио давно хотел подготовить партию Германа. Вместе со мной в спектакле тогда пел Владимир Ивановский, и Марио благодарил его за то, что своим исполнением он помог ему в понимании этой партии, — для зарубежных певцов образ Германа не совсем понятен до конца. И дело не в музыкальном материале, а в особенностях его характера, его души.

Без сомнения, самым красивым местом в партии Полины является их знаменитый дуэт с Лизой из второй картины оперы. Именно с этим дуэтом у меня связаны самые памятные сценические впечатления — приятные и не очень. В Милане, во время гастролей Большого театра в 1964 году, искушенная публика, заполнившая зал «Ла Скала», после окончания дуэта устроила нам с Галиной Вишневской овацию на несколько минут. Без ложной скромности скажу, что этот дуэт у нас всегда получался хорошо, наши голоса сливались почти идеально, и итальянцы, понимающие толк в пении, оценили наше умение петь в ансамбле.

Совсем другое произошло в этой сцене, когда Большой театр гастролировал в Канаде, в Монреале. Перед второй картиной оперы идет «сидячий» антракт, то есть публика остается на своих местах и свет в зале не зажигается. А в это время на сцене буквально в считанные минуты идет спешная подготовка следующей картины: устанавливаются декорации, солисты и хор занимают свои места, рабочие сцены мечутся, режиссер или хормейстер дают последние указания… Атмосфера, совсем не располагающая к тому, чтобы сосредоточиться. И вот в этой нервной обстановке, когда все мельтешат и отвлекают от роли, я

сделала какое-то замечание хормейстеру А. В. Рыбнову, что-то типа «Нельзя ли потише» или «Не мешайте»… И он, тоже, видимо, нервничая, так на меня «рыкнул», причем в такой неприемлемой форме, что от неожиданности я растерялась. (Не хотелось бы вспоминать этот «срыв» Рыбнова — человека-то уже нет, но как иначе объяснить дальнейшие события?..) У меня не было времени прийти в себя от оскорбления, что-то ответить, «выпустить пар» — занавес пошел и сразу зазвучал клавесин. Начался наш дуэт «Уж вечер», такой знакомый, такой много раз петый-перепетый… И, о ужас! Я, будучи еще в шоке, начала петь не свою партию в дуэте, а мелодию Лизы, причем на октаву ниже. Получился не дуэт из двух разных мелодий, а унисон. Поправиться на ходу мне не удалось и мы допели первый куплет. В паузе перед вторым куплетом Галина Вишневская шепчет: «Не обращай внимания! Пой спокойно!» Начинаю второй куплет — и все то же самое…

Хотя ничего страшного не произошло, потому что мы пели интонационно чисто, наши голоса сливались, а публика не обратила внимания (и пресса никак не отреагировала), расстроилась я страшно. Было обидно еще и потому, что в Милане у нас был успех, да и накануне, на репетиции, все было хорошо и я предвкушала теплый прием зала. Сглазила сама себя…

Но то, на что не обратили внимания в публике, не могли не услышать мои коллеги по театру. Их реакция была соответственной тому, как они ко мне относились: друзья успокаивали, видя, как я переживаю (я всегда относилась к себе строже других и считала происшедшее чуть ли не позором для себя), а недоброжелатели радовались (вот счастье-то им привалило!) и старались все случившееся раздуть до невероятных размеров. Одна из таких «подруг» съязвила, обращаясь к директору театра: «Вот она, ваша хваленая Архипова». На что М. И. Чудаки, утешая тем самым меня, сказал: «Она даже ошиблась музыкально, показала, что у нее хорошие низы». Дело в том, что исполняя в дуэте мелодию Лизы на октаву ниже, я взяла нижнее соль…

С годами я перестала исполнять роль Полины на сцене и подготовила партию Графини. Это было последней моей партией в «Пиковой даме» и вообще в Большом театре. После ее исполнения в Москве я получила предложение от дирижера Валерия Гергиева выступить в этой роли у них в Мариинском театре в Петербурге. В июле 1992 года я поехала вместе с этим театром на гастроли в Нью-Йорк и спела Графиню на сцене «Метрополитен-опера»^ Пресса была очень благожелательной. Газета «Нью-Йорк Пост» написала: «В партии зловещей старой

графини Ирина Архипова была великолепна, особенно в той части, которая предшествовала ее встрече с полусумасшедшим Германом. Она пела в почти бесплотном меццо воче, но каждая фраза доносила свой выразительный вес всему огромному залу».

Музыкальный критик из «Нью-Йорк Таймс» удостоил меня таких слов: «Ирина Архипова в роли Графини была и царственной, и ранимой. Ее финальная ария, исполненная в красивом льющемся пианиссимо, показала, что у этого легендарного русского меццо-сопрано огромный резерв артистизма».

В сезоне 1994/95 гг., отмечая 40-летие своей творческой деятельности, я исполнила партию Графини на той сцене, где когда-то начинала, — в Екатеринбургском оперном театре. Это было в декабре 1994 года. А 1 апреля 1995 года, традиционно отмечая день своего дебюта в Большом спектаклем или концертом, я вышла на его сцену в последней своей партии, подготовленной в этом театре.

Хотя я и перестала играть Полину на сцене, но не перестала петь отрывки из этой партии. И делаю это с прежним удовольствием. Несколько лет назад на одном из концертов в Колонном зале вместе с молодой, прелестной Викторией Лукьянец мы пели дуэт Прилепы и Миловзора из третьей картины «Пиковой дамы» — из пасторали «Искренность пастушки». И вот в том месте дуэта, где вступает Миловзор: «Я здесь, но скучен, томен, смотри, как похудал…», я решила обыграть контрастность наших фигур: Виктория — худенькая, тоненькая, как тростиночка, а я, скажем так, несколько другой комплекции. И именно при словах «как похудал» я легким шутливым жестом обрисовала свое «похудание». Зал принял эту мизансцену на «ура» и, когда мы закончили дуэт, взорвался не просто овацией: публика так заливалась смехом, так кричала, так требовала повторения, что мы исполнили дуэт на «бис»…

Не знаю, удастся ли мне столь же шутливо описать и другое мое выступление, на этот раз в «Евгении Онегине». Думаю, что в рассказе будет больше других интонаций, хотя поводов для иронии и даже для смеха было больше чем достаточно. Но все по порядку.

В 1990 году, который был объявлен годом Чайковского, мне прислали приглашение спеть в Париже, в театре Шатле, партию Филиппьевны в намечавшейся постановке «Евгения Онегина». Эта партия небольшая, поэтому вопрос был поставлен осторожно-деликатно: «Не откажетесь ли Вы спеть…» Подумав, я решила не отказываться. Во-первых, потому, что в моем «списке» опер

«Евгения Онегина» не было (если не считать подготовленной еще в студенческие годы небольшой партии Лариной, которую я спела в спектакле Оперной студии при консерватории). В моем репертуаре были такие оперы Чайковского, как «Орлеанская дева», «Чародейка», «Мазепа», «Пиковая дама», так почему бы не расширить его?.. Предполагалось спеть несколько спектаклей на сцене Шатле, сделать съемку.

Во-вторых, привлекательными оказались и условия контракта. Теперь я могла распоряжаться гонораром по своему усмотрению и решила взять в Париж обоих Андреев — сына и внука, чтобы показать им этот прекрасный город. Работу предполагалось завершить за два месяца, и одну неделю сын и внук могли провести вместе со мной.

Постановка «Евгения Онегина» на сцене Шатле не была оригинальной — ее перенесли из другой страны, где она пользовалась, как говорили, успехом. Решив повторить ее в Шатле, привезли и декорации, которые легко разбирались и могли «переезжать» из театра в театр. Кроме того, так было намного дешевле. В отличие от наших оперных театров, где спектакли идут годами и при их постановке делаются высокохудожественные (не всегда, правда) масштабные декорации, в Театрах на Западе постановки, для привлечения публики, часто меняют: отыграли несколько спектаклей — и снимают с репертуара, через некоторое время делают новую версию, приглашая другой состав исполнителей, другого дирижера, режиссера, художника… При такой ситуации каждый раз делать дорогостоящие декорации да еще привлекать «дорогого» оформителя или постановщика слишком накладно. Поэтому требовать от них соответствия эпохе, отраженной в той или иной опере, или высокого уровня художественного оформления не приходится. Так было и в случае с постановкой «Евгения Онегина», когда театр просто купил ее: с готовыми костюмами, с готовыми декорациями, в которых мы и стали репетировать. Сначала я подумала, что этот то ли куб, то ли параллелепипед, который смонтировали на сцене, всего лишь черновой вариант оформления спектакля — слишком уж все выглядело лаконичным. Но оказалось, что это окончательное решение. И в объеме этого белого куба должны были проходить все семь картин оперы — и сцена в усадьбе, в саду, и балы, и сцена дуэли… Получилось, что уютная девичья спальня Татьяны в деревенском барском доме стала похожей на современную больничную палату.

Несуразностей хватало и в мизансценах, за строгим исполнением которых следили сначала две ассистентки, потому

что немецкий постановщик приехал чуть позже. Началось с того, что в сцене в саду меня и певицу-англичанку, исполнявшую партию Лариной, поначалу решили заставить петь сидящими на полу (по смыслу сюжета — на земле). Представить себе эту нелепицу — барыня-помещица и ее крепостная на равных сидят почему-то на земле — для нас, русских исполнителей, было немыслимо. Русскими в этом спектакле были: Дмитрий Хворостовский, который пел Онегина, партию Гремина исполнял бас Александр Анисимов, живущий, правда, теперь не в России, а также артисты хора из Петербурга. Дирижером был очень хороший музыкант Семен Бычков, выпускник Ленинградской консерватории, переселившийся во Францию.

Английская певица, естественно, отказалась петь сидя на полу, сказав, что если она сядет, то уже не встанет. Я тоже поддержала ее — из тех же соображений. В конце концов мы отстояли свое предложение, и нам сделали какие-то скамеечки — не бог весть что, но все же это было приемлемо.

Следующее несоответствие духу русской оперы заключалось том, что в первой картине Ларина и няня не должны были делать то, что записано в либретто: «Ларина сидит под деревом и варит варенье, прислушиваясь к пению дочерей, долетающему из дома. Филиппьевна сидит около нее и помогает ей варить». Немецкому постановщику, очевидно, было непонятно, зачем дома варить варенье, если в магазине можно купить джем? Он даже не потрудился узнать, что варка варенья — это не просто заготовка чего-то, это своеобразный ритуал, неотъемлемая часть патриархального помещичьего быта, описанного, кстати, самим Пушкиным: «Обряд известный угощенья: несут на блюдечках варенье…» Надо было только открыть томик Пушкина и прочитать, прежде чем браться за постановку. Мы старались, как могли, защитить подлинность изображения наших обычаев, деталей быта, вообще нашей культуры. Режиссер предложил другое: вместо варки варенья он согласился дать нам какие-то банки с черешней, из которой мы должны выдергивать специально сделанные для этого хвостики. И при этом нелепом в данной ситуации занятии еще и петь и выглядеть на сцене естественно…

Больше всего меня поражало то, что все наши объяснения, все наши замечания о несуразности тех или иных мизансцен, тех или иных деталей не просто не принимались ассистентками во внимание — они просто не желали с нами считаться: мы, знающие свою историю, свою культуру, для них ничего не значили. У меня создавалось впечатление, что ничего не зная (и не желая знать) об историческом фоне оперы Чайковского, об

особенностях русской дворянской культуры, о деталях усадебного быта, они решили, что и другие об этом не имеют представления. И невольно вспоминалось гениальное пушкинское замечание: «Мы почитаем всех нулями, а единицами себя». Мало знающие уверены, что другие знают еще меньше их…

Но самым характерным в той ситуации эпизодом было «облачение» меня в сценический костюм. Поначалу на меня надели какую-то немыслимую юбку. Я, хоть и была не в восторге от нее, но согласилась на этот наряд. (Надо сказать, что по условиям контракта я должна была принимать все замечания и выполнять все требования дирижера и постановщика.) Но потом начался самый настоящий «театр абсурда». Ларину (помещицу, дворянку) замотали платком так, как у нас на Руси повязываются простые крестьянские женщины, а ее крепостную, няню-старушку (то бишь меня), заставили надеть… шляпу! Хоть и соломенную, но шляпу! И не просто шляпу, а с какой-то кисеей, которая должна была защищать меня от пчел. Почему от пчел, если действие происходит в саду перед домом, а не на пасеке? И почему от несуществующих пчел надо было защищать только Филиппьевну, а что, других пусть эти пчелы кусают?.. Вразумительного ответа на это было невозможно получить. Как я не пыталась объяснить постановщикам нелепость этого наряда, в котором простая крестьянка выглядела графиней, а кисея на шляпе казалась самой настоящей вуалью, ничего не изменилось. Дмитрий Хворостовский, хорошо владеющий английским, тоже пытался во время нашей работы над спектаклем «защитить» от слишком вольного толкования некоторые детали, имеющие смысловое значение в опере, но его тоже не слушали. Мне было непонятно это даже не упорство, а упрямство — ведь все мы своими подсказками хотели только помочь нашему общему делу. Мне совершенно искренне казалось, что если кому-то, кто не знает наших традиций, нашей культуры, мы поможем советом, объясним прежде незнакомое, то это будет лучше для всей постановки. Но, видимо, такова практика в театре — если постановщик, то он царь и бог, даже если он все ставит с ног на голову (и чаще всего — от недостаточности знания предмета). Казалось бы, чего проще — нет желания перечитывать непонятного Пушкина и его «Евгения Онегина» (перевод на немецкий, кажется, есть), то хоть перед постановкой перелистай книги с картинками по истории костюма, тогда не будет карикатурных нарядов.

Как бы то ни было, меня уговорили облачиться в шляпу с вуалью, и репетиция (она проходила в зале театра) первой картины оперы началась. Открыли занавес, и тут произошло

неожиданное: дирижер Семен Бычков, увидев сидящих на сцене в нелепых нарядах двух артисток, долженствующих изображать барыню и няню ее детей, просто лег на пульт от смеха. Музыканты оркестра, ничего поначалу не понимая, стали вставать и вытягивать шеи, чтобы увидеть то, над чем смеется их дирижер. Им, французам, было не совсем понятно, над чем же надо смеяться, — ведь они не могли знать того, что было известно русскому музыканту. А он увидел перед собой полное несоответствие исторической правде и не смог сдержаться.

Но смеялся не только дирижер. В первой картине о доме Лариных должна была напоминать то ли веранда, то ли терраса — деталь декорации, установленная в сценическом параллелепипеде. И хор крестьян, пришедших приветствовать свою госпожу (по либретто они должны приносить с собой разукрашенный цветами и лентами сноп — символ законченной жатвы), поместили на этой закрытой террасе, то есть в барском доме. Это была очередная нелепица: крепостные просто так в дом не могли заходить — еще одно несоответствие особенностям русского усадебного быта. Ну да ладно! Можно простить эту неточность — пришел хор в дом и пришел. Но когда артисты хора (напомню, нашего, из Петербурга) стали выходить на эту террасу-веранду, то просто не могли удержаться от хохота, увидев наши «живописные» наряды. И только тогда (долго пришлось ждать!) постановщики сообразили, что что-то не так, и сказали мне: «Когда хор выходит на сцену, то вы можете шляпу снять». Какой в этом смысл? Чтобы не испугать хористов? Тогда зачем сидеть в этой шляпе в начале картины? Ждите ответа… Не дождетесь… Я тоже не дождалась.

Не стану рассказывать о других деталях постановки, не имеющих никакого отношения ни к русской культуре, ни к нашей истории, ни к обычаям, — их было много, как было много и неудобных для певцов мизансцен. Главное все же в другом — в музыкальном отношении постановка «Евгения Онегина» в театре Шатле была удачной, и в этом заслуга как дирижера, прекрасно знающего русскую музыкальную культуру, так и нас, певцов, работавших с полной отдачей, слаженно и точно выполнявших его замечания.

Мой сын Андрей был на премьере. Поскольку он вырос за кулисами, то мне было интересно узнать его мнение. Он ответил почти каламбуром: «Русского нет почти ничего, но ничего». И я успокоилась, хотя понимала, что наш спектакль — «Онегин» только по музыке и по названию, но не по образному строю. А в опере важны все части, все детали…

Если тебя не отвлекают разного рода режиссерские глупости,

то петь «Евгения Онегина» очень приятно. Что и было в Японии, куда я ездила летом 1996 года, чтобы исполнить партию Филиппьевны на фестивале, посвященном культуре стран бассейна Тихого океана. Фестиваль традиционный, его организатором был еще знаменитый американский дирижер Леонард Бернстайн. В концертах приезжают выступать артисты из многих стран. Так было и на этот раз: в подготовке концертного исполнения «Евгения Онегина» участвовал японский молодежный симфонический оркестр, партию Ротного пел мексиканец, из России была я, дирижер был из США… Ансамбль получился очень хороший, что делает честь молодому дирижеру Фьоре, влюбленному в русскую музыку и расположенному к культуре России. Он даже пытался запоминать русские слова, старался узнать как можно больше нового о нашей стране. Стоит ли удивляться, что «Евгений Онегин» под его управлением был принят прекрасно.

Конечно, немалое значение в успехе нашей постановки имело и то, что японцы — удивительно музыкальный народ. У нас были выступления в Токио, а до этого — в Саппоро, где мы давали «Евгения Онегина» дважды: один раз — в зале, а другой раз — на открытом воздухе, в Парке искусств. Это был так называемый пикник-концерт — слушатели свободно располагаются около эстрады прямо на траве, образуя как бы своеобразный амфитеатр. И хотя это было концертное исполнение, действия никакого не было, звучала только музыка, пение, но все пришедшие в парк на оперу Чайковского слушали очень внимательно.

На всех трех наших выступлениях, несмотря на языковой барьер, успех был, без всякого преувеличения, огромный… И исполнителей, и слушателей объединяла музыка…

Сад Рахманинова

«У моего окна черемуха цветет…» Дивный рахманиновский романс. А вот еще один:

Поутру, на заре, по росистой траве
Я пойду свежим утром дышать…

Знаменитая рахманиновская «Сирень»…

У композитора так много романсов, посвященных цветам, или с упоминаниями цветов, что из них можно составить настоящий «музыкальный» сад. И это не случайно — Сергей Васильевич страстно любил и тонко чувствовал природу, с увлечением занимался разведением садов, устройством цветников в столь дорогой его сердцу Ивановке.

В это тамбовское имение своих родственников, родителей его будущей жены Натальи Александровны Сатиной, 17-летний студент Московской консерватории впервые приехал погостить летом 1890 года. И с тех пор Ивановка навсегда вошла в его жизнь и творчество. На протяжении двадцати семи лет — вплоть до своего отъезда из России в конце 1917 года — Рахманинов почти каждое лето проводил в этих удивительных по красоте местах Центральной России. Здесь ему на редкость хорошо работалось, здесь он обдумал и написал большинство своих гениальных произведений.

Ивановка для русской культуры значит не меньше, чем пушкинское Михайловское или дом Чайковского в Клину. Судьба ее после вынужденного отъезда хозяев оказалась трагичной. Если Михайловское или дом Чайковского были осквернены руками врагов, нахлынувших на русскую землю во время второй мировой войны, то к тому, чтобы усадьба в Ивановке исчезла с лица земли, приложили руку свои же — жители ближайших окрестностей. Привлеченные сразу после событий 1917 года весьма «революционным» лозунгом «грабь награбленное», а также во время восстания в начале 20-х годов на Тамбовщине (известном как «антоновщина»), они разграбили и разрушили то, что в течение долгих лет создавалось с любовью и заботой.

И при Сатиных, а потом и при Рахманинове усадьба в Ивановке процветала, была ухоженной, разумно распланированной. В ней было два парка, которые обитатели называли «старый» и «молодой» (или «новый»). Кроме того, были разбиты два сада — «верхний» и «нижний» («старый»).

Существовало несколько аллей: кленовая, березовая, тополевая, около которой рос орешник. Самой длинной была «красная» аллея с вязами. «Красной» ее называли потому, что землю на ней смешивали с дробленым кирпичом. Сергей Васильевич, как и все обитатели усадьбы, особенно любил эту аллею, часто гулял по ней, обдумывая свои произведения. «Молодой» парк был устроен по английскому пейзажному типу: в нем свободно расположенными группами росли сосны, липы, березы в окружении кустов жимолости, жасмина, бересклета, и, конечно же, сирени. Сирени было много…

Одно описание того, сколько здесь было посадок, говорит об особой любви живших здесь людей к своей земле, к ее природе. Надо ли удивляться, что, оказавшись вдалеке от России, Рахманинов постоянно вспоминал родные места, пытаясь на своей швейцарской вилле, которую он назвал «Сенар» (Сергей и Наталья Рахманиновы), сажать те же деревья, которые росли в Ивановке. Не все посаженное им в Швейцарии приживалось, но от этих попыток композитора сохранился нарисованный план расположения ивановских садов и парков. Впоследствии именно этот небольшой, сделанный по памяти рисунок помог при восстановлении усадьбы Рахманиновых и создании музея на ее территории.

О том, чтобы сохранить имение композитора, в послереволюционные годы не могло быть и речи: до середины 40-х годов имя великого музыканта, «осмелившегося» не признать новую власть, старались не упоминать на его родине. И вот не только «варвар-человек», но и «варвар-время» сделали свое дело: к 60-м годам в усадьбе не сохранилась ни одна из прежних построек (а было их более двадцати). От знаменитого «рахманиновского» флигеля, когда-то увитого сплошным ковром дикого винограда, оставался лишь заросший бурьяном фундамент. Сады и парки без должного ухода одичали, заросли кустарником, изгородь вокруг усадьбы разрушилась…

В 60-х годах тамбовские энтузиасты из Общества охраны памятников истории и культуры начали святое дело — создание мемориального музея своего великого земляка. Первым шагом на этом непростом пути стала комната-музей в помещении колхозного клуба в Ивановке. В 70-х годах приступили к созданию уже дома-музея композитора. И начали с возведения на старом фундаменте флигеля, когда-то подаренного родителями Н. А. Сатиной к ее свадьбе с С. В. Рахманиновым, и где молодая семья жила, когда приезжала на лето в Ивановку. В эту первую воссозданную постройку усадьбы и перенесли экспонаты из комнаты-музея, расширили экспозицию новыми документами,

мемориальными вещами. Дом-музей С. В. Рахманинова в Ивановке был открыт в июне 1982 года.

Как каждое благое дело, восстановление имения великого русского композитора, создание музея его имени не могло не привлечь людей с особым складом души — подвижников, на которых, как не зря говорится, земля держится. Одним из них был (и, слава Богу, есть и по сей день) Александр Иванович Ермаков, теперешний «ангел-хранитель» и директор музея в Ивановке. Буквально по крупицам он собирал различные документы — фотографии, письма, воспоминания, все, что могло помочь в организации настоящего, большого музея, а затем и восстановления в прежнем виде имения. Он завязал переписку с родственниками С. В. Рахманинова, в том числе и с теми, кто жил или живет и сейчас за границей. Все они поддержали Александра Ивановича в его замыслах, помогая в сборе необходимых документов и свидетельств. Идею полного восстановления мемориальной усадьбы в Ивановке поддерживали и местные власти Тамбовской области.

Постепенно и музыка Рахманинова «вернулась» на тамбовскую землю, туда, где она создавалась. Этому всячески способствовал еще один энтузиаст — замечательный пианист, профессор Московской консерватории В. К. Мержанов. Виктор Карпович связан корнями с тамбовской землей — здесь он родился, здесь окончил музыкальное училище, которое сейчас носит имя С. В. Рахманинова. Тамбовское музыкальное училище существует уже более ста двадцати лет, в нем в свое время не раз бывал Сергей Васильевич, когда через Тамбов ездил в Ивановку.

В конце 70-х годов В. К. Мержанов обратился к директору Тамбовской областной филармонии Юрию Гукову с интересным предложением — проводить в Тамбове и в Ивановке ежегодный музыкальный фестиваль, посвященный С. В. Рахманинову. Начало его решили приурочивать ко дню рождения композитора — к 1 апреля. Серии концертов, в которых выступают лучшие музыканты — солисты, симфонические оркестры, хоры, — проходят в течение весны и лета как в Тамбове, так и в Ивановке. Фестиваль музыки Рахманинова, возникший в начале 80-х годов, стал традиционным. Постоянно расширялась и его программа. Одним из мероприятий этого праздника музыки стали Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов, которые проводятся на базе Тамбовского музыкального училища и которыми руководит профессор В. К. Мержанов.

Будучи инициатором Рахманиновского фестиваля, Виктор Карпович приглашал меня выступить на нем с сольным

концертом. Мне и самой хотелось побывать там, но я смогла приехать в Тамбов только весной 1984 года. Публика принимала меня очень тепло, зал был полон, меня долго не отпускали, требовали «бисов», дарили прекрасные весенние цветы. Стоя на сцене, я увидела, как по проходу через весь зал ко мне идет какой-то мужчина с огромным букетом белой сирени. (На тамбовской земле иначе и быть не могло — ведь сирень и Рахманинов неразделимы в нашем представлении. И не только в нашем. Когда после I Международного конкурса им. Чайковского в 1958 году его победителю, американскому пианисту Вэну Клайберну, на одном из концертов его восторженные почитатели подарили не букет, а куст белой сирени, он взял его с собой в Америку, чтобы посадить на могиле С. В. Рахманинова, куда он положил и горсть русской земли, переданной пианисту вместе с сиренью.)

Тем посетителем моего концерта в Тамбове, подарившим мне внушительный букет, оказался не кто иной, как Александр Иванович Ермаков. Так мы познакомились. А потом я поехала в Ивановку. Это почти сто километров к югу от Тамбова, поэтому местное руководство выделило нам машину. Помню свои впечатления от этой поездки — по обеим сторонам дороги тянулись заросли сирени. Был конец мая — самое время ее цветения. Но поразило меня не только буйство весенних красок, но и люди: на границе Уваровского района, в котором находится Ивановка, нас встречали по старому русскому обычаю хлебом-солью. Потом сопровождали до самой усадьбы, где гостеприимство оказалось совсем материальным: для встречи гостей накрыли стол, уставленный дарами этой щедрой земли, — мед, сметана, соленья-варенья… Потом состоялись встреча с жителями села, концерт в колхозном клубе.

А. И. Ермаков повел меня показывать дом-музей, показал усадьбу, точнее сказать, то, что от нее осталось, рассказал о своих планах создать в полном объеме музей-усадьбу. Имение Сатиных-Рахманиновых располагалось на взгорке, на пересечении двух балок-оврагов. Центром усадьбы — и хозяйственным, и культурным — был главный, «белый», «барский» дом. Был, потому что от него к нашему времени ничего не осталось… Только со слов Александра Ивановича я узнала, что вон там стояла Детская беседка для игр, здесь — Розовая беседка, около которой росли розы… Он показал мне то, что осталось от «красной» и других аллей. Несмотря на то что сады и парки давно заросли, расположение аллей можно было угадать. Но по их сторонам почти не сохранились прежние деревья, как давно уже не росли около въезда в усадьбу и акации. Не было и старого тополя,

считавшегося самым высоким деревом в Ивановке, — он рос когда-то около беседки на пересечении «красной» и тополевой аллей. Не было ни лип, ни розовых кустов. Знаменитая сирень, когда-то «заливавшая» усадьбу бело-фиолетово-розово-голубыми душистыми волнами — более десятка сортов, — выросла: старая, с длинными корявыми ветвями, она почти уже не цвела…

Несмотря на столь грустное зрелище, А. И. Ермаков был полон планов восстановления и парков, и садов, и аллей в них, и цветников, и отдельных строений — согласно рисунку-планчику, сделанному Рахманиновым в Швейцарии по памяти. Его копию родственники Сергея Васильевича переслали А. И. Ермакову, который решил восстановить в усадьбе все в том виде, как было при жизни Рахманинова, — вплоть до определенных сортов деревьев.

Задача была очень заманчивой, но очень непростой — где взять посадочный материал в таком большом количестве, но главное, где взять столько денег? Тут требовалась срочная и ощутимая помощь. Там же в Ивановке у меня созрел план, который я решила осуществить сразу после возвращения в Москву и подключить к этому специалистов. Вернувшись из Тамбова, я на следующий день позвонила в Главный Ботанический сад Академии наук своему доброму знакомому Е. Б. Кириченко.

С этим очень приятным, скромным человеком меня познакомила Мария Биешу. Когда-то в юности Мария и Евгений Борисович учились вместе у себя на родине, в Молдавии, в одном сельскохозяйственном техникуме. Потом их пути разошлись: Марию ее волшебный голос привел в Кишиневскую консерваторию, а Евгений Борисович продолжил учебу по избранной специальности — сначала в институте, потом ездил на стажировку в Сорбонну. Сейчас он доктор биологических наук, один из наших лучших специалистов по биологии растений. И еще большой любитель музыки. Когда у меня появилась своя дача, где я стала заниматься разведением цветов, Мария Биешу порекомендовала своего бывшего соученика, чтобы я могла обращаться к нему за консультациями. Так мы подружились. Я не раз приглашала Е. Б. Кириченко вместе с семьей на свои концерты.

Евгений Борисович просил меня, чтобы я со своими учениками из моего консерваторского класса выступила и перед сотрудниками Ботанического сада. Теперь, после посещения Ивановки, после возвращения в Москву, наши желания как нельзя кстати совпали: в телефонном разговоре я предложила устроить концерт в самое ближайшее время.

Выступить перед сотрудниками Ботанического сада, кроме

своих учениц, я пригласила и нескольких студентов-мужчин. Мы исполняли романсы Рахманинова: и «Сирень», и «Маргаритки», и «Речную лилею», и другие с «цветочной» тематикой… Когда встреча закончилась и на сцену нас вышли благодарить представители профкома, то я сказала: «Спасибо-то, спасибо, но вы не думайте, что я приехала к вам просто так. И программу мы составили не просто так, а с намеком». И рассказала обо всем увиденном в Ивановке, о замыслах директора мемориального музея, о трудностях, с которыми он столкнулся в поисках и подборе необходимых пород деревьев для сада Рахманинова. Потом было устроено чаепитие, нас провели по огромной территории сада, показали самое интересное.

Сразу же после нашего выступления в Ботаническом саду Е. Б. Кириченко развернул бурную деятельность. Он знал, к кому надо обратиться, писал письма в лесоопытные станции, регионально приближенные к Тамбовской области, чтобы там подобрали те породы деревьев, которые соответствуют климату этой полосы и могут благополучно прижиться в Ивановке. Например, липы для аллеи прислали из Липецкой лесоопытной станции. Одновременно с этим в самом Ботаническом саду все, с кем Е. Б. Кириченко разговаривал и просил помочь саду в Ивановке, отвечали полной готовностью участвовать в этом благородном деле и выделить в полном ассортименте любой посадочный материал.

В результате всех этих хлопот я смогла через какое-то время послать А. И. Ермакову телеграмму, чтобы он брал грузовик и приезжал в Москву. Как потом рассказывал Александр Иванович, всю ночь, пока они ехали в столицу, его не покидала мысль: «А где я возьму столько денег, чтобы расплатиться?» Обычные заботы директоров наших небогатых музеев. Приехав в Москву, А. И. Ермаков сразу позвонил мне и поделился тем, что так тревожило его. «А кто вам сказал, что надо платить? Все бесплатно. Поезжайте в Ботанический сад, там уже для вас все готово», — успокоила я Александра Ивановича.

Действительно, его уже ждали сотрудники сада. По списку, который А. И. Ермаков составил благодаря рисунку Рахманинова, ему подобрали сорта фруктовых деревьев — яблонь, вишен, кустарников — жасмина, жимолости, бересклета, акации… И, конечно же, сирени…

Работники розария, в котором было более трех тысяч сортов, выделили для Ивановки кусты и парковых, и ампельных, и чайно-гибридных роз… Александру Ивановичу подобрали и другие цветы — пионы и даже ландыши. Теперь за сад Рахманинова можно было быть спокойными. Но как бы не так — одни

созидают, другие по-прежнему разрушают: когда в Ивановке высадили привезенные директором розы, то в первую же ночь несколько кустов украли с территории музея (не потомки ли тех, кто грабил и разорял имение великого композитора после 1917 года?). В то время музей только вставал на ноги и имел очень маленький штат, так что сторожа еще не было.

Некоторое время спустя А. И. Ермаков стал добиваться изменения статуса дома-музея в Ивановке, чтобы превратить его в музей-усадьбу — у него сразу бы появилась возможность увеличить число сотрудников. Наше тогда еще Всесоюзное музыкальное общество тоже помогало ему в этом, направляя письма в Министерство культуры.

Через год после посещения Ивановки, в Москву, на мой юбилей (я отмечала 30-летие своей творческой деятельности) приехала делегация Уваровского района. Вечер проходил в Большом театре. Посланцы Ивановки, немного смущенные непривычной для них обстановкой, поднялись ко мне на сцену и вручили грамоту о том, что я избрана почетным гражданином их села. Помню, как мне не понравилось то, что в зале кое-кто засмеялся, — обычно привыкли слышать о почетных гражданах больших городов, а тут какое-то тамбовское село Ивановка: мало ли на Руси сел с таким распространенным названием… Пришлось обратиться со сцены к сидящим в зале: «Напрасно смеетесь! Для меня это очень большая честь». Потом я объяснила находившимся в тот вечер в театре, что такое Ивановка и какое место она занимает в русской культуре. Уверена, что большинство из пришедших тогда в Большой театр впервые услышали о ней, о музее, который делал свои первые шаги. Хотя я понимала первоначальную реакцию зала — слишком долго замалчивалось многое, что связано с жизнью и творчеством Рахманинова. И не только его.

Зато отрадно сознавать, что в последние годы музыка С. В. Рахманинова звучит у нас в более полном объеме, что слушатели открывают для себя те его произведения, которые прежде почти никогда у нас не исполнялись. И занимается этим благородным делом популяризации всех произведений великого русского композитора одно из подразделений нашего Международного союза музыкальных деятелей — Общество имени С. В. Рахманинова, которое, конечно же, по праву возглавляет В. К. Мержанов.

Большое значение для более широкого распространения музыки Рахманинова, и особенно среди молодых исполнителей, стали иметь конкурсы пианистов, носящие имя великого композитора. Сначала состоялись два конкурса имени

С. В. Рахманинова на национальном уровне (второй проходил еще в Советском Союзе, в феврале 1990 года), а потом и Первый международный — в начале 1993 года. Как часть Рахманиновского фестиваля, в Тамбове проводится и юношеский конкурс пианистов, работу которого возглавляет замечательная пианистка и прекрасный педагог, профессор Московской консерватории Вера Васильевна Горностаева.

Второй международный конкурс имени С. В. Рахманинова приурочен к празднованию 850-летия Москвы. Он несколько отличается от Первого — теперь в соревнование вступают и молодые вокалисты. А в перспективе конкурс получит и дальнейшее развитие в своей программе: ведь Рахманинов был не только выдающимся пианистом, но и дирижером, автором не только фортепианных, вокальных произведений, но и симфонических, хоровых…

Возглавить работу вокального жюри Второго международного конкурса имени С. В. Рахманинова (а также Оргкомитет этого соревнования) В. К. Мержанов предложил мне, сам он, как и раньше, будет председателем жюри пианистов.

В организации конкурсов имени С. В. Рахманинова самое активное участие принимают и потомки великого композитора, живущие как в России, так и за ее пределами. Внук Рахманинова, Александр Борисович Конюс-Рахманинов, был спонсором Первого международного, он выделил 10 000 долларов США в качестве награды победителю конкурса. (В 1993 году первую премию завоевала москвичка Ольга Пушечникова.) Наш Международный союз музыкальных деятелей и Общество имени С. В. Рахманинова поддерживают самые тесные контакты с Александром Борисовичем, который регулярно приезжает теперь в Россию, которую он впервые посетил еще в 1973 году, когда отмечалось столетие со дня рождения его великого деда.

Среди наших помощников есть и внучатый племянник композитора — Юрий Павлович Рахманинов, государственный деятель, крупный строитель, Герой Социалистического Труда. Благодаря финансовой поддержке возглавляемой им организации «Трансинжстрой», мы получили возможность издать прекрасный буклет конкурса, осуществить другие планы по его проведению. Но особо должна сказать о большом вкладе Ю. П. Рахманинова в возрождение усадьбы в Ивановке: благодаря его помощи там теперь восстановлен главный, «белый» дом Сатиных-Рахманиновых.

Вообще за последние годы в музее-усадьбе сделано немало. Рядом с главным домом теперь стоит Детская беседка, которую построили по старым фотографиям. Около Розовой беседки, как и

прежде, цветут розы. На своем месте стоит и гараж — С. В. Рахманинов был увлеченным автомобилистом. Долго искали, где же прежде была оранжерея, вели раскопки, чтобы найти ее фундамент. Нашли. Теперь будут строить и ее. Расширяются и посадки на всей территории усадьбы. Ивановка возрождается к жизни, цветут ее сады, ее знаменитая сирень. И каждой весной, каждым летом Ивановку, ее окрестности заливают волны гениальной музыки ее прежнего владельца.

Закончить эту главу я хочу рассказом о еще одном человеке, связанном с С. В. Рахманиновым родственными узами. Это Софья Владимировна Сатина. Мне посчастливилось быть с ней знакомой. Софья Владимировна приезжала в Москву, посещала Ивановку, а потом она не раз приходила на мои концерты в Лондоне, где жила. С. В. Сатиной теперь нет с нами. По ее завещанию из Англии в Тамбов, в музыкальное училище, носящее имя великого композитора, был передан ее рояль, клавиш которого касались пальцы С. В. Рахманинова.

Имени Глинки

В своей книге я не могу не рассказать о конкурсе вокалистов имени М. И. Глинки. Во-первых, потому, что это творческое соревнование молодых певцов играло и играет очень важную роль в музыкальной жизни страны: без всякого преувеличения конкурс стал отражением, даже больше — историей развития нашего вокального искусства на протяжении нескольких последних десятилетий. По сути дела, весь цвет нашего вокального искусства, почти все выдающиеся современные певцы, ставшие украшением отечественной, а потом и мировой сцены, прошли через конкурс имени Глинки, были открыты на нем и оценены по достоинству.

Вторая причина, объясняющая, почему мне хочется рассказать об этом конкурсе, в определенной мере личная: я связана с этим творческим соревнованием вот уже тридцать лет, являясь бессменным председателем жюри с 1968 года.

Но свой рассказ об этом я решила построить не так, как обычно рассказывают о конкурсах: об условиях или программе, о том, кто участвовал в нем или что кто получил… Нет, мне хотелось бы, чтобы это были свободные воспоминания о некоторых эпизодах, связанных с конкурсом или с его лауреатами, а если получится, то и передать ту особенную атмосферу этого соревнования, которая существует и до сих пор, хотя прошло столько лет и произошло столько изменений в нашей жизни.

Сразу хочу оговориться, что рассказать подробно обо всем и обо всех не позволяет объем данной книги, да это и не входит в ее задачу, тем более что все исчерпывающие сведения собраны в отдельной брошюре о I–XIII конкурсах, изданной в 1991 году в издательстве «Советский композитор». Сейчас мы готовим следующее издание, которое будет дополнено сведениями об уже прошедших XIV–XVI конкурсах.

Но самые необходимые данные о конкурсе я, конечно же, должна здесь привести. I Всесоюзный конкурс вокалистов имени М. И. Глинки состоялся в 1960 году в Москве и сразу же привлек к себе большое внимание молодых певцов — в нем приняло участие 88 человек. К тому времени в нашей стране еще не было вокального конкурса такого масштаба, в отличие от соревнований музыкантов-инструменталистов, у которых уже был Международный конкурс имени П. И. Чайковского, успешно прошедший в 1958 году. Первый конкурс имени Глинки сразу же показал, что в нашей стране имеется огромное число

талантливых молодых певцов, лучшие из которых съехались в декабре 1960 в Москву.

Но не только лучшие исполнители принимали участие в этом творческом соревновании. Тоже лучшее, что было тогда в нашей музыкальной культуре, было привлечено для организации конкурса и для работы в жюри. Молодых певцов оценивали великие мастера своего дела — выдающиеся певцы, дирижеры, композиторы, лучшие вокальные педагоги: Валерия Владимировна Барсова, Иван Семенович Козловский, Сергей Яковлевич Лемешев, Надежда Андреевна Обухова, Александр Степанович Пирогов, Александр Васильевич Гаук, Александр Васильевич Свешников, Георгий Васильевич Свиридов… Председателем жюри I конкурса был композитор Владимир Александрович Власов. Стоит ли удивляться, что с самого начала критерии были настолько высокими, а требования к певцам были настолько серьезными, что впоследствии жизнь подтверждала, насколько результаты конкурсов имени Глинки были безошибочными. Не раз его лауреаты, даже получившие не первые премии, становились победителями на различных международных соревнованиях.

О высоких требованиях к участникам конкурса я писала еще в начале 1969 года, после окончания IV конкурса, проходившего в Киеве в ноябре 1968 года: «На конкурсе было много красивых голосов, а премировали только певцов. Ведь для формирования певца одного голоса мало — необходимы музыкальность, хорошая вокальная подготовка, профессиональная выносливость, артистичность и, конечно, индивидуальная интерпретация исполняемого произведения. Не обладая таким комплексом качеств (может быть, его следует еще расширить), человек даже с превосходным голосом никогда не станет настоящим певцом».

Конкурс имени Глинки всегда был состязанием серьезным и трудным, где требовалось не только иметь хороший голос и талант, но и обладать достаточно высокой культурой, интеллектом. Конкурс был не просто еще одним соревнованием певцов, а выявлял талантливую молодежь, поощряя и воспитывая ее одновременно. Не раз певцы, не проходившие в финал, приезжали опять на очередной конкурс и становились его лауреатами. Имея от природы многое для того, чтобы стать хорошими певцами, они в первый раз выступали неудачно в силу разных причин: были в тот момент недостаточно подготовлены, нездоровы, эмоционально перенапряжены — да мало ли у нас, вокалистов, своих «подводных камней»… Но уж если входил в число лауреатов, то вполне заслуженно.

Конкурс имени Глинки открыл дорогу в большое искусство

таким теперь всемирно известным певцам, первым своим лауреатам, как Елена Образцова, Ирина Богачева, Евгений Нестеренко, Владимир Атлантов, Юрий Мазурок… Это всего лишь несколько имен, обширный список которых потом увеличивался раз от разу не менее достойными фамилиями.

Несмотря на то что требования к участникам конкурса неизменно повышались, Что способствовало росту его авторитета, число желающих принять участие в этом творческом соревновании росло: II конкурс, состоявшийся в декабре 1962 года в Москве, привлек к себе уже 110 певцов, а на V конкурсе было 168 участников. Первые три конкурса прошли в Москве, где к тому времени каждые четыре года уже стал проводиться Международный конкурс имени П. И. Чайковского. И вот для того, чтобы и в столицах союзных республик могли проходить крупные творческие соревнования, было решено проводить в них поочередно Всесоюзный конкурс вокалистов имени М. И. Глинки. И первой республиканской столицей, принимавшей у себя наш конкурс, стала столица Украины Киев. Там же я впервые возглавила работу жюри, как бы получив этот непростой «пост» от наших замечательных певцов Никандра Сергеевича Ханаева и Марка Осиповича Рейзена, председательствовавших соответственно на II и III конкурсах.

Вместе со мной в жюри продолжали работать мастера как старшего поколения, так и среднего: Борис Хайкин, Павел Лисициан, Константин Лаптев, Зара Долуханова, Жермена Гейне-Вагнер, Виргилиюс Норейка, Ермек Серкебаев, Елизавета Чавдар, Зоя Христич… В который раз приходится сетовать на то, что не смогу в этой книге назвать всех своих коллег по работе в жюри конкурса имени Глинки… С годами за столом жюри стали занимать свои места и бывшие лауреаты-«глинкинцы»: Медея Амиранашвили, Евгений Нестеренко, Ламара Чкония, Светлана Данилюк, Анатолий Пономаренко, Людмила Филатова, Леонид Сметанников…

Всякий раз, когда конкурс проводился в той или иной столице, это было событием не только для молодых певцов, но и для музыкальной жизни этого города и всей республики. На прослушивания приезжали преподаватели многих республиканских музыкальных учебных заведений, чтобы в полной мере использовать возможность получить новую для себя информацию, обменяться опытом, услышать новые музыкальные произведения, входившие в программу конкурса. Я уж не говорю о том, что в состав жюри приглашались выдающиеся деятели национальной музыкальной культуры и чаще всего один из них становился заместителем председателя жюри. Так, на VI

конкурсе, проходившем в Кишиневе, моим заместителем была Мария Биешу, в Тбилиси (это VII конкурс) мы работали с Зурабом Анджапаридзе, на IX конкурсе в Таллине мне помогал Тийт Куузик, в Ереване (XI конкурс) — Гоар Гаспарян…

Конкурс имени Глинки выявлял не только прекрасных вокалистов, но открывал и талантливых пианистов-концертмейстеров, в немалой степени способствовавших успеху участников. Одним из таких приятных открытий стал выпускник Тбилисской консерватории Важа Чачава, который был отмечен дипломом «За лучший аккомпанемент» на VII конкурсе, проходившем в 1975 году в Тбилиси. Уже тогда он обратил на себя внимание особой ансамблевой чуткостью, музыкальной культурой, вкусом. Впоследствии я много выступала с этим удивительным партнером, каждый раз отмечая его умение «ощущать» голос, индивидуальность певца. Теперь Важа Николаевич уже профессор Московской консерватории, воспитывает молодых пианистов.

Еще одного замечательного пианиста я услышала во время IX конкурса, который проходил в 1979 году в Таллине, в год, когда отмечалось 175-летие композитора, чье имя носит наш конкурс. Среди концертмейстеров обратил на себя внимание молодой эстонский пианист Ивари Илья, с которым потом я работала с большим удовольствием (я уже рассказывала об Ивари в одной из предыдущих глав).

Начиная с X конкурса, состоявшегося осенью 1981 года в Минске, у нас появилась еще одна традиция — после завершения соревнования лауреаты конкурса получали возможность выезжать, как бы для творческого отчета, на родину М. И. Глинки, в Смоленск, с обязательным посещением Новоспасского, имения композитора, которое к тому времени было почти уже восстановлено, точнее сказать, возрождено к жизни после долгих лет разрухи.

Идею таких поощрительных поездок и выступлений на родине Глинки я предварительно оговорила с заместителем министра культуры В. Ф. Кухарским, к которому пришла, чтобы заручиться поддержкой (и не только моральной, так как на это требовались средства). В нашем разговоре я поделилась с ним своими соображениями на этот счет: «Известна традиция, что после каждого конкурса имени Чайковского мы всегда ездим с лауреатами и членами жюри в Клин, в Дом-музей П. И. Чайковского. Почему бы не делать тоже самое и для лауреатов конкурса имени Глинки? Ведь теперь имение композитора восстанавливается, уже готов главный дом, построили флигеля, даже конюшни восстановили — все как было

при жизни композитора. Побывать в Новоспасском для лауреатов конкурса, носящего имя Глинки, будет не просто интересно — это будет данью уважения к композитору, к его родным местам. Я уж не говорю о том, что и посещение самого Смоленска, где столько прекрасных памятников старины, будет иметь кроме познавательного еще и воспитательное значение для молодых певцов. Ведь Смоленск всегда был своеобразным щитом для Москвы — и во времена наполеоновского нашествия, и совсем недавно, в годы Великой Отечественной войны…»

Выслушав меня, В. Ф. Кухарский сказал: «Вот неуемная! А вообще-то это хорошая идея! Вот если бы вам удалось договориться о проведении концертов лауреатов с местной филармонией, то…»

Я, конечно, договорилась. В Смоленской областной филармонии не просто поддержали меня, но даже сказали, что они обеими руками голосуют за это, что согласны принять лауреатов, организовать их выступления и отвезти в имение своего знаменитого земляка.

Поскольку от Минска до Смоленска недалеко, то затраты на поездку лауреатов в тот раз были не очень большими. Мы выехали из Минска вечерним поездом и всего через четыре часа были уже в Смоленске. Так с октября 1981 года традиция посещения новыми лауреатами-«глинкинцами» родины великого русского композитора поддерживается до сих пор.

В ту первую нашу поездку в Смоленск я представила лауреатов конкурса публике, рассказала о самом соревновании, о значении конкурса для нашей музыкальной культуры. Делать это мне пришлось не только в Смоленске, но и в районном центре Ельне, расположенном в двух десятках километров от села Новоспасское. Наши гостеприимные хозяева хотели, чтобы мы выступили и в этом старинном городке, почти ровеснике Москвы. Но Ельня знаменита не только своей древностью. Для нашего народа это святое и страшное место: здесь был один из участков тяжелейшего и кровопролитного Смоленского сражения июля — сентября 1941 года, когда ценою невероятных потерь было остановлено летнее наступление гитлеровцев на Москву и сорваны планы ее молниеносного захвата. Смоленская земля и без того обильно полита кровью защитников Родины, но здесь, в Ельне, их полегло особенно много. Мы не могли без волнения и внутренней боли смотреть на многочисленные братские могилы, на памятники, установленные в городе и его окрестностях.

Когда мы подошли к одному из таких монументов, на постаменте которого стояли четыре скульптуры воинов — как символы четырех гвардейских дивизий разных родов войск, —

нам рассказали удивительную историю. Рядом с монументом установлена огромная, очень высокая стела. И вот через какое-то время после ее установки на вершине стелы появилось гнездо аистов, облюбовавших это место. Громоздкое, из веток, каких-то металлических прутьев, оно выглядело на строгой стеле не слишком эстетично, и кому-то показалось, что оно портит вид памятника. Тогда решили снять гнездо. Но чтобы добраться до него, надо было возвести около стелы что-то вроде строительных лесов. Жители Ельни встали на защиту птиц: то, что успевали смонтировать днем, они ночью разбирали, и наутро рабочим приходилось начинать все сначала. В народе к аистам всегда было особое отношение: считается, что аисты приносят счастье. Свил аист гнездо над домом — это добрая примета.

До войны в Ельне аисты водились, но из-за боев исчезли и долгое время не прилетали. Да и прилетать-то им было некуда: город был почти полностью разрушен. Когда Ельню стали восстанавливать, то многие думали, что аисты уже не появятся: ведь все дома были новые, птицам незнакомые. Но они все же вернулись…

Так после X конкурса мы стали каждые два года приезжать в Смоленск, в Новоспасское, хотя расстояния теперь увеличивались: следующие конкурсы проводились в Ереване, в Баку, в Риге… Помню, как перед выездом из Еревана, где в начале декабря было еще тепло, мы столкнулись с проблемой одежды для лауреатов: в Москве и в Смоленске уже лежал снег, было холодно. Пришлось обзванивать всех родных и знакомых, чтобы «утеплить» приехавших в Москву. В Смоленск наши лауреаты уже поехали в собранных нами шапках, шубах…

Последним конкурсом, который могла принять столица союзной республики, был алма-атинский, в октябре 1991 года… Советского Союза не стало. Название конкурса «Всесоюзный» уже не соответствовало политическим реалиям. Но никакие государственные потрясения не могут остановить жизнь, не могут помешать рождению новых талантов. Несмотря на очень большие финансовые затруднения, очередной, XV конкурс вокалистов имени М. И. Глинки прошел и прошел именно в Смоленске. Нам давно хотелось «осесть» здесь, на родине Глинки, чтобы это было постоянным местом проведения соревнования вокалистов, носящего его имя. Так ведь делают со многими международными конкурсами в мире: например, конкурс «Вердиевские голоса» проходит на родине Верди в Буссето, конкурс имени Марии Каллас в Афинах, конкурс имени Франсиско Виньяса в родном городе певца Барселоне… Но в Смоленске нет музыкального театра, нет консерватории, нет нотной библиотеки нужного

уровня. Для того чтобы конкурс имени Глинки «поселился» в Смоленске, нужен и симфонический оркестр, поскольку каждый раз привозить с собой около сотни музыкантов оркестра очень дорого. Да и публика из-за отсутствия консерватории или института искусств не совсем подготовлена: ведь большую часть слушателей, приходящих на прослушивания, всегда составляет музыкальная интеллигенция — педагоги, студенты музыкальных вузов, концертмейстеры, для которых конкурс это своего рода профессиональный семинар. Пришлось опять «кочевать».

Конкурс теперь называется Международным конкурсом вокалистов имени М. И. Глинки, и под таким новым названием его принимала осенью 1995 года столица Республики Башкортостан Уфа. И принимала удивительно хорошо. Иначе и быть не могло: ведь организация и проведение конкурса были под патронажем правительства республики. А Президент Муртаза Рахимов в разговоре со мной сказал удивительные слова: «Я ведь восточный человек, а все вы — мои гости».

Это гостеприимство по-восточному мы сразу почувствовали и ощущали постоянно: нам помогали во всем, сделали так, чтобы участники конкурса, у многих из которых порой не было достаточных средств, чтобы приехать в Уфу, смогли принять участие в этом творческом соревновании, для проживания им выделили пансионат, чтобы они могли там же и бесплатно питаться. По теперешним, совсем не альтруистическим временам все это было огромной поддержкой.

Как и после предыдущих конкурсов, новые лауреаты съездили в Смоленск, с предварительным посещением Москвы, где в Большом театре, на их концерте я представила публике молодых талантливых певцов. Ситуация в стране сейчас не очень благоприятствует высокой культуре, и поэтому то, что нам удается сохранять традиции конкурса, не может не радовать. А земля наша не оскудела талантами…

В подтверждение этого достаточно назвать лишь несколько имен лауреатов последних конкурсов: Марина Шагуч, Василий Овчаров, Ольга Кондина, Ольга Трифонова, Вера Добролюбова, Борис Стаценко, Сергей Гайдей, Анна Нетребко, Юлия Замятина, Ирина Бикулова, Александра Дурсенева…

Как многолетний бессменный председатель жюри конкурса имени Глинки, я могу говорить о нем и его лауреатах много и с удовольствием — как о любимом дитяти. Это мое особое расположение к «любимому дитяти» несколько подвело меня, когда я пела партию Графини в «Пиковой даме» на сцене Мариинки в Петербурге в 1992 году. Вместо того чтобы в сцене бала изображать из себя мрачную старуху графиню, всем

недовольную и особенно молодежью, которая не может ни петь, ни танцевать так, как это делалось во времена молодости графини, я «вышла из образа» — сидела в кресле и чуть ли не сияла. Дело в том, что вместе со мной в спектакле были заняты молодые артисты, которых я воспринимала почти как своих детей. Это были лауреаты конкурса имени Глинки разных лет: партию Лизы пела Татьяна Новикова (VII конкурс, где она кроме лауреатства стала обладательницей и специального приза «За артистизм и культуру исполнения»); партию Полины-Миловзора пела Лариса Дядькова (XI конкурс); Елена Миртова (лауреат XI конкурса) исполняла роль Прилепы, Валерий Алексеев (X конкурс) пел партию Томского, а Дмитрий Хворостовский (обладатель первой премии XII конкурса) пел Елецкого. Ну как тут было можно оставаться недовольной, тем более что в роли Германа выступал такой признанный мастер, как Юрий Марусин?..

Надо сказать, что мне не раз приходилось встречаться со «своими» лауреатами на разных сценах мира. Я уже упоминала в предыдущих главах о том, что в Ницце в «Хованщине» я пела вместе с Гизеллой Циполой и Анатолием Кочергой. И Гизелла, и Анатолий — победители конкурсов имени М. И. Глинки, соответственно IV, проходившего в Киеве в 1968 году, и V, проходившего в Вильнюсе в 1971 году. Во время исполнения оперы Чайковского «Мазепа» в Голландии «моей» дочерью Марией по роли была Инесса Проса-ловская, лауреат V конкурса. В Париже, в театре Шатле мы выступали в «Евгении Онегине» вместе с победителем XII конкурса Дмитрием Хворостовским и лауреатом этого же конкурса Александром Анисимовым…

Все приведенные здесь примеры совместных выступлений связаны с приглашениями, присланными из того или иного театра, из той или иной страны. Но намного больше было совместных выступлений, которые организовывала я сама, чтобы познакомить публику разных городов и разных стран с новыми талантами, с новыми прекрасными певцами. Но не только для того, чтобы представить их слушателям, приглашала я лауреатов-«глинкинцев» и других молодых певцов выступить вместе в концертах. Не раз наши выступления были связаны с той или иной акцией. Об одной из них я не могу не рассказать.

Все началось с того, что зимой 1994 года одновременно со мной в санатории «Барвиха» отдыхали Н. И. Рыжков с супругой. Николай Иванович и Людмила Сергеевна знали меня еще со времен моей работы в Свердловском оперном театре, куда они, молодые инженеры, выпускники Уральского политехнического института, часто ходили на мои спектакли. Н. И. Рыжков к

моменту нашей встречи в санатории возглавлял Попечительский совет по возведению храма Петра и Павла на знаменитом Прохоровском поле, который должен был возводиться на народные пожертвования. Памятник-храм в честь всех павших в страшной битве около Прохоровки было решено открыть в майские дни 1995 года, когда вся страна отмечала 50-летие Победы.

Н. И. Рыжков предложил и мне по мере сил участвовать в сборе средств на строительство храма. Конечно, я согласилась, тем более что это было так созвучно с той моей идеей о храме-памятнике, которую я когда-то разработала в своем дипломном проекте в Архитектурном институте. Во время нашей беседы я предложила организовать на белгородской земле выступления артистов, чтобы полученные от концертов деньги перечислить в фонд строительства. В нашем разговоре принимал участие и отдыхавший тогда же в санатории министр путей сообщения. Он пообещал свое содействие в доставке артистов из Москвы в Белгород.

Вернувшись из санатория, я сразу позвонила нашему замечательному дирижеру Николаю Николаевичу Некрасову, руководителю высококлассного оркестра русских народных инструментов, и предложила принять участие в благотворительных концертах в Белгороде. Он с радостью согласился. Да и кто на Руси откажется от такого святого дела, как помощь при возведении церкви? Эта традиция уходит в нашу глубокую древность. На мою просьбу откликнулись и артисты камерного хора под управлением Алексея Злобина, и молодые певцы, лауреаты-«глинкинцы» — Лариса Рудакова, Елена Евсеева, Николай Решетняк, Олег Кулько, Аскар Абдразаков, другие музыканты. К весне все было оговорено, и мы были готовы выехать в любое время.

По распоряжению министра путей сообщения в день отъезда для артистов выделили четыре специальных вагона, которые подцепили к поезду «Москва — Белгород». А в самом городе администрация взяла на себя все заботы по размещению «десанта Ирины Архиповой», как потом назвали нас в книге «Сотворение чуда», рассказывающей о строительстве храма Петра и Павла и об участниках этого благого дела.

Мы дали в Белгороде три концерта. Первым был мой концерт, в котором принимал участие и прекрасный бас Аскар Абдразаков. Второй концерт состоял из выступлений только молодежи — приехавших вместе со мной пяти вокалистов, которых я представляла публике. Среди этих лауреатов-«глинкинцев» был и земляк белгородцев — солист Большого театра Олег Кулько,

уроженец этих мест. Он из городка Валуйки, поэтому с особым удовольствием принимал участие в нашей поездке. Третий концерт проходил во Дворце культуры, где могло разместиться намного больше зрителей, чем в зале здания администрации Белгородской области, где мы начали свои выступления. На большой сцене уже мог разместиться оркестр, здесь выступали и хор, и ансамбль «Балалайка». Вместе с нами в концерте приняли участие и артисты Белгородской филармонии. Во время всех трех наших концертов ко мне подходил директор филармонии и каждый раз сообщал: «Уже собрано столько-то миллионов». Нам удалось собрать тогда более 30 млн. рублей, что по тем временам была приличная сумма.

Потом мы узнали, что вслед за нами в Белгород стали приезжать и другие артисты, чтобы участвовать в сборе средств на постройку храма-памятника. Как говорят в таких случаях — лиха беда начало. И у этого начала было продолжение: концерты, спектакли, которые проводились в других городах. Я знаю, что в МХАТ им. М. Горького прошел такой благотворительный спектакль, да и мы, вернувшись в Москву, дали концерт в Колонном зале.

Во время нашего пребывания в Белгороде нас отвезли на место строительства храма Петра и Павла, чтобы мы своими глазами могли увидеть это Третье поле воинской славы России. Третье — после Куликовского и Бородинского полей, на которых в разное время решалась судьба нашей страны. Около поселка Прохоровка летом 1943 года, во время боев на Курской дуге, которую называют еще и Огненной дугой, произошло крупнейшее танковое сражение в истории человечества, решившее исход не только Курской битвы, но и всей Великой Отечественной войны. О том, какой здесь был ад, как горела земля, сколько здесь полегло людей, я слышала еще от дедушкиных односельчан, когда приезжала в Николаевку после возвращения из эвакуации и привозила старикам кое-какие продукты. Помню эти страшные рассказы и подробности. Когда закончилось сражение, жители окрестных сел, те, кто остался в живых в этом кошмаре, вышли из подвалов, каких-то щелей, других убежищ, где они прятались, и стали собирать останки тех, кого еще можно было похоронить. При этом жители старались собирать и красноармейские книжки, чтобы потом можно было восстановить имена погибших. Такими книжками они наполнили несколько мешков — и это только в одном месте поля сражения. А сколько книжек было невозможно извлечь из страшного кровавого месива!..

Когда мы приехали на место строительства храма, то нас встретили очень хорошо, приветливо, заинтересованно — тут уже

знали, что мы проводили благотворительные концерты, чтобы собрать средства. Молодые рабочие стали показывать и рассказывать нам, где будет построено здание Малого храма для повседневных церковных треб, где дом причта, где воскресная школа с библиотекой, где дом ветеранов войны… Узнав, что в прошлом я работала архитектором, стали даже показывать мне чертежи. Я смотрела на эти открытые, хорошие лица молодых ребят и думала о связи поколений. Поездка на место возведения храма, посещение знаменитого и печального места вызывало у меня удивительное чувство погружения во время, вызывало ощущение неразрывности, общности судеб многих людей, старых и молодых. Я понимала, что то, что делают эти молодые рабочие, инженеры, архитекторы, важно не только для нас, видевших и переживших войну, но гораздо важнее для новых поколений, которые, посетив новый храм-памятник на поле страшной битвы, узнают еще одну страницу своей истории, тяжелой, трагической и великой…

Для меня эти мысли были дороги еще и потому, что я сама, принимая участие в оказании посильной помощи в деле возведения Прохорове кого храма, как> бы соединялась со своими предками, издавна жившими на этой земле. Это была невидимая связь времен: я, родившаяся и выросшая в Москве, приехала в свои «корневые» места, чтобы внести и свой скромный вклад в увековечивание памяти людей, живших здесь, погибших здесь.

Село Николаевка, где жили мои предки, где родилась моя мама, куда я часто приезжала в детстве, расположено примерно в двухстах километрах от Прохорове ко го поля, но я обратилась к руководителям администрации Белгородской области оказать мне любезность — отвезти меня туда, где когда-то жили мои дедушка и бабушка. На мою просьбу откликнулись с пониманием.

Встречать гостью и землячку вышло все село. Хотя в прямом смысле я не являюсь их землячкой, поскольку родилась в Москве, но в Николаевке все считают меня своей, так как здесь мои корни, отсюда и мой голос — от деда, от мамы. В мою честь в рощице устроили роскошный обед. Когда я увидела накрытый стол, то просто ахнула: «Зачем все это?» — «Так положено! По закону гостеприимства». За столом собралось все взрослое население Николаевки во главе с председателем местного колхоза. По своему характеру, типу он напомнил мне знаменитого героя Михаила Ульянова из фильма «Председатель». Когда все уселись за столом, вдруг кто-то вывел из кустов спрятавшегося там подростка. Мальчик постеснялся подойти ко мне открыто, поэтому решил разглядывать певицу «живьем», укрывшись в

кустах. Вот такой у меня оказался поклонник — чистый, непосредственный, стеснительный…

За прошедшие годы, десятилетия многое изменилось в судьбах тех, кто так или иначе был связан с конкурсом имени Глинки. Некоторых из нас теперь разделяют границы. Государственные, но никоим образом не личностные. Это самое настоящее братство «глинкинцев» я особенно остро почувствовала, когда в ноябре 1996 года приехала в Петербург, чтобы участвовать в благотворительном концерте в память безвременно ушедшей певицы Галины Ковалевой. Галина Александровна многие годы украшала труппу Кировского театра. Мы не раз участвовали с ней в работе жюри конкурсов вокалистов, в том числе и конкурса имени Глинки.

На предложение выступить в концерте, посвященном памяти Галины Ковалевой, откликнулись лучшие певцы: из Кишинева прилетела Мария Биешу, из Нью-Йорка прилетела Любовь Казарновская… В концерте выступили и первые «глинкинцы» — Ирина Богачева, Николай Охотников… Пела победительница XIII конкурса имени Глинки Марина Шагуч. Надо сказать, что в Петербурге работает очень много наших лауреатов… В том концерте на сцене Мариинки кроме певцов выступали артисты балета, драматические актеры, исполнялись симфонические произведения. Оркестром театра дирижировал Валерий Гергиев. Атмосфера была и грустная, и дружественная — ведь нас объединило горе. И когда после окончания вечера ко мне в артистическую стали приходить мои коллеги-певицы, рассказывать о своей жизни, о своих детях, я смотрела на них, слушала, и меня не покидало ощущение, что я нахожусь в своей семье, объединенной общими воспоминаниями, даже общей судьбой. Я поняла, как много значил для всех них «наш» конкурс.

«Да исправится молитва моя»

В этот заголовок я вынесла название песнопения русского композитора Павла Чеснокова, которое в числе других произведений мы записали в 1987 году на пластинку «Русская духовная хоровая музыка» вместе с Камерным хором Министерства культуры СССР под управлением Валерия Полянского. Произведения подобного жанра смогли появиться в моем репертуаре лишь в конце 80-х годов, когда русская православная церковь готовилась отметить 1000-летие крещения Руси, а также благодаря изменениям в нашем обществе, известном под названием «перестройки».

До того огромный пласт русской духовной музыки долгое время почти не знали вне пределов церкви, петь эту музыку в светских концертах было немыслимо — она находилась как бы под негласным запретом. Такова была реальность нашей недавней жизни.

Но при этом существовала и другая, в определенном смысле парадоксальная ситуация — в филармонических концертах часто звучала европейская духовная музыка: реквиемы, мессы, оратории… Ее не только исполняли в залах — она входила в обязательную программу музыкальных учебных заведений. Получалось, что «не нашу» духовную музыку петь не только можно, но и нужно, а свою — ни в какую. Может быть, те, кто «не рекомендовали» к исполнению русскую церковную музыку, принимали во внимание то, что в произведениях Баха, Генделя, других европейских композиторов библейские тексты были на латыни, которую никто из музыкантов по-настоящему и не понимал. Пели только ноты, а что за смысл в латинских словах, знать было необязательно.

Для студентов-вокалистов музыка старых мастеров тоже была обязательна, они начинают петь ее с первых курсов консерватории. Пользуясь архитектурным образом, можно сказать, что классическая музыка — это фундамент, на котором потом возводится вокальное здание. Если фундамент прочный, то и здание можно строить крепкое, высокое, красивое. Классическая музыка внешне совсем не эффектна, все ее достоинства и значительность — внутри. Несмотря на такую кажущуюся простоту, петь ее непросто и получается она не у каждого. Строгая, благородная, эта музыка требует от исполнителя его собственной внутренней содержательности, душевной зрелости, она как бы поднимает вас до своего уровня. Поэтому произведения Баха, Генделя входят в число

обязательных произведений для исполнения на первом туре многих вокальных конкурсов. Если молодой певец может продемонстрировать ровность звучания, выразить глубокий смысл и значительность произведения, передать сдержанный и благородный стиль этой музыки — он действительно перспективный мастер. Вокальные конкурсы сразу это выявляют.

Я, как и все студенты-вокалисты, с первого же курса начала петь музыку старых европейских мастеров, которую мне предлагал мой педагог Леонид Филиппович Савранский. И у меня как-то сразу стало все получаться, наверное, потому, что эта музыка мне очень нравилась и петь ее доставляло удовольствие. А когда делаешь что-либо с радостью, это всегда сказывается на результатах. Как-то к нам в консерваторию приехал из Англии педагог по вокалу. Он услышал, как я исполняю Генделя, композитора, которого англичане знают очень хорошо, поскольку он более полувека прожил в этой стране. Английского педагога поразило — откуда у русской студентки такое чувство стиля? А нас всех в классе поразила его оценка моих скромных успехов. Особенно неожиданным это было для меня — откуда мне было знать о стилевых особенностях исполнения Генделя, я просто пела, что было написано композитором, строго следуя нотному тексту.

Но похвала педагога из Англии сделала свое дело — у меня появилось еще большее желание петь музыку старых мастеров. Я уже упоминала выше, что в нашем классе Л. Ф. Савранского концертмейстером работала Екатерина Николаевна Терновец. Человек уже немолодой, но очень живой, беспокойный, эмоциональный, она, при некоторых странностях своего характера, была очень интересной личностью, принимая близко к сердцу успехи своих студентов. Она сразу же загоралась, когда встречала что-то такое, что поражало ее или могло заинтересовать, и тут же стремилась поделиться этим своим «открытием», чтобы и другие оценили то, что понравилось ей. Опытный концертмейстер, Екатерина Николаевна услышала, как на наших занятиях у меня звучат старинные арии, и решила показать меня профессору консерватории, замечательному органисту Александру Федоровичу Гедике, чтобы он дал нам кого-нибудь из своих студентов, с которым бы я спела под орган.

Когда мы пришли к Александру Федоровичу, он выслушал мое пение, потом позвал своего студента, очень способного молодого органиста Гарри Гродберга (одновременно с классом Гедике он учился в классе нашего выдающегося пианиста Александра Борисовича Гольденвейзера). Мы все пошли в Большой зал консерватории, где стоит знаменитый орган, чтобы

Гарри саккомпанировал мне. Сам Гедике сел в зале, чтобы слушать нас оттуда. Я начала петь, а Гарри играть, но, не дослушав нас до конца, Александр Федорович, чем-то недовольный, поднялся на сцену и стал что-то говорить своему ученику. Оказалось, что Гарри, еще не имевший достаточного опыта совместных выступлений с солистами, сосредоточившись на своей партии, не слышал партнерши, поэтому слаженного ансамбля у нас не получалось. Тогда Гедике сам сел за орган, и мы исполнили с ним подготовленную мною арию. Потом Александр Федорович похвалил меня и сказал: «Первый раз слышу певицу, которая точно выдерживает все длительности, все паузы, все точно…» А с Гарри Гродбергом мы потом не раз репетировали, он даже аккомпанировал мне во время моего дипломного концерта в Малом зале консерватории, где я пела под орган арию альта из мессы Баха.

В первые годы после окончания консерватории у меня не было больших выступлений с органом — меня приглашали только для исполнения отдельных номеров в своих концертах такие мастера, как Леонид Ройзман, Исай Браудо. Этот ленинградский органист познакомил меня с большим числом удивительных произведений Баха, Генделя, Глюка, Пёрсела. Впоследствии мне посчастливилось работать с латышскими органистами Петерисом Сиполниексом и Ольгертом Циньтынем. Сейчас я довольно регулярно выступаю с прекрасным органистом и талантливым композитором Олегом Янченко.

За годы выступлений с произведениями органной музыки и записей ее на пластинки я пела под органы в Москве и Ленинграде, в Свердловске и Кишиневе, в кафедральном соборе в Вильнюсе и в польском костеле в Киеве… Но особое отношение у меня к знаменитому Домскому собору в Риге. Именно с Риги начались мои настоящие концерты старинной музыки европейских мастеров, в этом городе и его соборе я пела ее особенно много. Здесь же была записана моя первая пластинка арий эпохи барокко под аккомпанемент органа Домского собора. Впоследствии выступать с органом стало необходимым для меня, а исполнение старинной музыки я считаю «очищением от вокальных грехов».

О Домском соборе и о богатстве звучания его органа я узнала от Жермены Гейне-Вагнер еще во время нашего знакомства на фестивале молодежи в Варшаве, где мы вместе с ней участвовали в конкурсе вокалистов, — Жермена венчалась в главном соборе Риги. В 60-е годы здесь открыли концертный зал, и на проводившиеся в-соборе концерты органной музыки приходило очень много публики. Это были не только рижане, но и

приезжавшие отдыхать на Рижское взморье люди со всего тогдашнего Советского Союза. Рекламные щиты с изображением Домского собора встречали отдыхающих уже на вокзале, поэтому многие стремились попасть в собор, осмотреть его монументальную архитектуру и услышать его масштабный орган (у него 127 регистров, 4 мануала), тем более что не все могли посещать концерты органной музыки в своих городах — эти инструменты были только в нескольких крупных центрах.

Надо сказать, что в 60-е годы возник прямо-таки «бум» интереса к органной музыке. На концерты органистов ходило очень много слушателей, особенно молодых, большинство из которых, попав впервые на такие вечера, стремились приходить снова и снова. Записи органной музыки шли нарасхват. Так же было и с моей пластинкой, записанной мною впервые под орган Домского собора. Мне потом рассказывали, что эту запись продавали даже в Югославии, но не в магазинах, как у нас в стране, а «из-под полы». Наша фирма «Мелодия» потом делала дополнительные тиражи этой пластинки, чтобы удовлетворить спрос на нее.

А записать ее в Домском соборе мне предложил редактор Рижской студии Александр Грива. Мы познакомились с ним в Москве, когда он пришел на фирму «Мелодия», где я в то время писала другую пластинку, кажется, романсы немецких композиторов. Услышав, как звучит мой голос (московская студия «Мелодии» размешалась в здании бывшей англиканской церкви, славящейся великолепной акустикой, это на улице Станкевича), А. Грива пригласил меня в Ригу, чтобы мы записали старинные арии под орган. Очевидно его выбор именно меня был не случаен. Уже в Риге этот высокопрофессиональный музыкант сказал мне: «Ваш голос удивительно соразмерен по масштабу Домскому собору и тембрально подходит к его акустике».

Выступать с сольными концертами в Домском соборе я стала благодаря директору Рижской филармонии Ф. О. Швейнику. Об этом удивительном человеке стоит рассказать подробнее. Это была по-своему замечательная личность в нашей музыкальной культуре, просветитель в самом полном смысле слова. По образованию Филипп Осипович был пианист, но жизнь его сложилась так, что он не смог работать по своей профессии и нашел себя в другом — в деятельности на посту руководителя филармонии. Здесь он оказался на своем месте — его художественный вкус, его интуиция, но при этом и высокая требовательность при выборе артистов для концертов, сделали Рижскую филармонию одной из лучших в те годы. При всей своей неуемной энергии Ф. О. Швейник был очень организованным

человеком: я помню его внушительного формата дневник-кондуит, где по дням, на недели и месяцы вперед, в квадратиках были проставлены фамилии артистов, а еще пустующие клеточки быстро заполнялись, по мере того как он, приезжая в Москву, договаривался с исполнителями об их выступлениях в Риге.

Под стать своему руководителю были и многие работники Рижской филармонии. Особенно добрые отношения сложились у меня с Валдой Балоде, и длились они много лет. Всегда, когда я приезжала в Ригу — петь ли в Домском соборе или в оперном театре, — я неизменно видела среди встречающих меня на вокзале милое лицо Валды с неизменной доброй улыбкой. В свои приезды в Москву Валда часто останавливалась в нашей семье, где была почти родным человеком. Ее неожиданная кончина была для всех, знавших и любивших ее, страшных ударом. Памяти Валды я посвятила один из концертов в Домском соборе.

С Ригой у меня связана не только определенная часть моего творчества, но и самые добрые воспоминания. Этот красивый старинный город, с его высокой музыкальной культурой и интеллигентной публикой не может вызывать у меня других чувств. В моей памяти навсегда останутся и его архитектура (особенно теплые воспоминания у меня от прелестной треугольной площади перед Домским собором и удивительно уютного внутреннего дворика, превращавшегося во время концертов в своего рода фойе), и замечательный оперный театр с его прекрасными старыми традициями, и люди, окружавшие меня во время моих приездов сюда.

А ездила я на Рижское взморье, в Ригу часто — на протяжении десятков лет почти каждое лето выступала и в концертном зале «Дзинтари», и в оперном театре, но главное, в так любимом мною Домском соборе. Мне довелось побывать в знаменитом Кёльнском соборе, но это величественное, великолепное, потрясающее по своей архитектуре сооружение осталось для меня чужим — в отличие от ставшего таким родным собора в Риге. В Домском соборе я давала концерты со многими органистами, участвовала там неоднократно в исполнении «Реквиема» Верди с разными составами солистов, с разными дирижерами. Там же я записывала на пластинку «Глорию» Вивальди… Мне приятно, что даже сейчас, после стольких изменений в жизни наших стран, меня по-прежнему узнаю! когда я приезжаю на Рижское взморье.

Я пела европейскую духовную музыку много и с удовольствием, но все чаще приходила мысль о том, что ведь я могла бы петь и нашу, русскую духовную музыку, в которой столько неизвестных широкой публике шедевров. Достаточно

назвать знаменитые «Литургию Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение» С. Рахманинова, духовные произведения П. Чайковского, С. Танеева, А. Гречанинова, А. Кастальского… А сколько было музыки безымянных творцов… И все это огромное духовное богатство народа было отторгнуто от этого же народа в силу довлевших над ним идеологических догм.

Подобные мысли посещали не только меня — многие в те годы, предшествовавшие началу первых попыток что-то изменить в нашей жизни, приходили к этому. О том, что в этом плане намечаются какие-то пока очень робкие шаги, свидетельствовал такой факт. В Большом зале консерватории должен был состояться концерт, который был не для «широкой публики», так как его организовывала русская православная церковь, отмечавшая один из своих больших праздников. И вот один из организаторов концерта обратился ко мне через Анатолия Ивановича Орфенова (он был заведующим оперной труппой у нас в Большом театре) с предложением выступить на этом концерте. Необычность этой просьбы была в том, что обратились к солистке официального, «правительственного» театра, кроме того, они знали, что я была членом партии. Я же со своей стороны очень обрадовалась и согласилась сразу и с удовольствием, но потом все же решила «подстраховаться» — время было еще не очень «вольное». И я пошла к заместителю министра культуры В. Ф. Кухарскому (который относился ко мне хорошо), чтобы «посоветоваться», а проще говоря, заручиться своего рода разрешением. Человек мудрый и опытный, он выслушал мой рассказ о столь необычном (тогда) для народной артистки СССР предложении выступить на «церковном» концерте и сказал: «Ты что, с ума сошла?!» Я поняла этот намек и с сожалением отказалась от этой единственной (как мне думалось) возможности спеть русскую духовную музыку.

К счастью, то первое предложение оказалось не единственным. С середины 80-х годов русская духовная музыка все чаще стала исполняться в филармонических залах, звучать по радио, записываться на пластинки. И среди тех коллективов, кто одним из первых стал включать ее в свой репертуар, был упомянутой мной в начале главы хор под управлением Валерия Полянского. К нему-то и обратились с предложением записать лучшие произведения духовной музыки, когда русская православная церковь готовилась в 1988 году отмечать 1000-летие принятия христианства на Руси. Результатом нашей совместной работы стала запись «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова и других произведений.

Когда возникла идея записать эти пластинки, стали думать,

где осуществить все это: ведь подобная музыка должна звучать в той обстановке, для которой она предназначена, — в церкви. Мысленно перебрав все знаменитые храмы, остановились на Успенском кафедральном соборе города Смоленска.

Мы выехали в этот прекрасный старинный русский город. Одновременно в Смоленск отправился огромный тонваген, буквально напичканный самой совершенной звукозаписывающей аппаратурой. Мне запомнилось, как он стоял у подножия холма, на котором возвышается Успенский собор, а провода тянулись по склону, к вершине, и уже в самой церкви поднимались высоко-высоко, почти к куполу. Все исполнители размещались тоже высоко, на специальном помосте, подниматься на который каждый раз было не слишком удобно. Но все эти вынужденные сложности искупились великолепным звучанием на пластинке.

Я не раз была в Смоленске и прежде, меня прекрасно знали и мои слушатели, и руководители местного управления культуры, всегда старавшиеся мне помочь, если возникали какие-либо затруднения во время моих гастролей. Поэтому, когда наша группа приехала записывать русскую духовную музыку в их главном храме, я, как бывало не раз прежде, позвонила в местный отдел культуры, чтобы решить какие-то вопросы, кажется, связанные с размещением артистов хора в гостинице. Когда я рассказала, что приехала не для концертов, а для того, чтобы записать духовную музыку, то встретила совсем не то, что ожидала: со мной разговаривали весьма сухо, как-то настороженно. Позже все разъяснилось. Министерство культуры, принявшее заказ на выпуск пластинки к празднованию 1000-летия принятия христианства, то есть давшее «добро» на исполнение церковной музыки, не успело сообщить работникам управления культуры в Смоленске об этой акции, поэтому они были как бы шокированы: как это так, Архипова, народная артистка, будет петь духовную музыку, да еще в церкви… Вот и решили отреагировать на столь необычное событие в духе старых, «атеистических» времен. Потом, правда, отношение ко мне изменилось к лучшему и все стало, как и прежде.

Со Смоленском у меня связаны многие добрые воспоминания. Здесь еще в 60-е годы на одном из моих концертов присутствовал первый космонавт Юрий Гагарин. Юрий Алексеевич был родом из этих, смоленских мест, поэтому не раз бывал в родных краях. Пришел он и на тот мой концерт, который проходил в лучшем зале города, располагавшемся в историческом здании, где когда-то было местное Дворянское собрание, а потом, уже в советское время, разместили медицинский институт. Но зал, который помнил многих русских композиторов и музыкантов прошлого,

продолжал использоваться под филармонические концерты. (Позже это несоответствие — странное соседство медицины и симфоний — было устранено. В Смоленске с 1969 года первым секретарем обкома партии работал И. Е. Клименко — настоящий хозяин и патриот своей области. Не берусь судить о его деятельности на этом посту в целом, но для культуры при нем было сделано немало: концертный зал и все здание, рядом с которым стоит памятник великому Глинке, уроженцу смоленской земли, было передано музыкантам, а мединститут получил новое, специально построенное; кроме того, под Смоленском было возрождено к жизни имение М. И. Глинки, где постарались все воссоздать в таком виде, как было при композиторе.)

Возвращаюсь к концерту, после которого я познакомилась с Ю. А. Гагариным. Зал был полон, принимали нас прекрасно (моим концертмейстером был замечательный музыкант Семен Стучевский). Публика долго не отпускала нас, требуя исполнения «бисов», больше всего было просьб спеть «Хабанеру» (тогда еще были свежи воспоминания о моих недавних выступлениях в «Кармен» в Италии вместе с Марио Дель Монако). Но каждый раз перед очередным «бисом» Юрий Гагарин (он сидел во втором ряду в окружении местных руководителей) говорил: «Нет, сейчас она не будет петь «Хабанеру». И оказывался прав, потому что объявлялось другое произведение. Сидевшие рядом с ним удивлялись — откуда это он знает, что будет петь Архипова. А все объяснялось тем, что Юрий Алексеевич, оказывается, не просто был моим почитателем, но и прекрасно знал мой репертуар, видимо, не раз посещая мои концерты, на которых я пела знаменитую «Хабанеру» только в самом конце «бисов», как говорится, под занавес.

От той встречи в этим удивительно светлым и мужественным человеком у меня осталась фотография, которую Юрий Алексеевич подарил мне уже в поезде, на котором мы возвращались в Москву и оказались в одном вагоне. Из очень хорошей надписи на этом портрете космонавта я и узнала, что он давний поклонник моего пения…

Когда мы приехали в Смоленск с хором Валерия Полянского, нас познакомили с настоятелем Успенского собора, в котором мы должны были записываться. В разговоре со мной священник задал хоть и смутивший меня, но вполне справедливый вопрос: «Вот вы поете много западноевропейской музыки, а почему же не исполняете русскую духовную музыку? У нас ведь тоже есть немало прекрасных произведений». Он много рассказывал, какая у нашего народа древняя и богатая певческая культура. Сам того не желая, настоятель собора как бы пристыдил нас, что мы

недостаточно хорошо знаем свою музыку. В разговоре с ним я тоже поделилась своими мыслями на этот счет, рассказав об интересе к этой музыке, который возник у меня давно. Конечно, настоятель понимал, что в том, что духовная музыка не звучала вне церкви, не было вины певцов, как не были они виноваты и в том, что не знали в полной мере всего богатства этой музыки: всех нас сознательно изолировали от нее на протяжении длительного времени.

После того разговора в Смоленске прошло десять лет и за эти годы многое изменилось коренным образом: духовная музыка стала частью нашей культурной жизни. Лучшие ее призведения исполняются в огромных залах и в скромных аудиториях, ее поют и знаменитые коллективы, такие, как Московский камерный хор под управлением Владимира Минина или Певческая капелла им. Глинки из Санкт-Петербурга под руководством Владислава Чернушенко, и менее знаменитые, но не менее талантливые, такие, как, например, мужской камерный хор «Православные певчие» под управлением Георгия Смирнова. С этим молодым еще коллективом я часто выступаю в концертах. В феврале 1995 года мы исполняли русскую духовую музыку в Грановитой палате Московского Кремля. Этот концерт, где в первом отделении я пела с хором «Православные певчие», а во втором — арии из опер русских композиторов (в сопровождении Президентского оркестра под управлением Павла Овсянникова), проходил в рамках программы «Звезды в Кремле». Совсем недавно с хором Георгия Смирнова мы записали на компакт-диск произведения русской духовной музыки.

После нашего артистического «десанта» в Белгороде, когда с помощью благотворительных концертов нам удалось собрать определенные средства в фонд возведения храма Петра и Павла на Прохоровском поле, нас благодарили не только руководители Белгородской области, но и представители местной епархии. Очевидно, резонанс от той нашей акции дошел и до церковных кругов в Москве. Однажды к нам в Международный союз музыкальных деятелей пришли две женщины, одна из которых была в монашеском облачении. Их проводили в мой кабинет. При знакомстве оказалось, что это настоятельница возрождаемого Новодевичьего монастыря мать Серафима со своей помощницей. Так я узнала эту удивительную русскую женщину.

У матери Серафимы необычная судьба. В миру это Варвара Васильевна Чичагова, ученый, доктор технических наук, профессор, автор многих изобретений, лауреат Государственной премии, представительница старинного дворянского рода. Немало Чичаговых оставили свой заметный след в русской

истории. Достаточно назвать В. Я. Чичагова, адмирала времен Екатерины II, его сына П. В. Чичагова, морского министра России, участника Отечественной войны 1812 года… Среди предков матери Серафимы и известный церковный деятель митрополит Серафим Чичагов, расстрелянный в декабре 1937 году в возрасте 80-ти лет… В 1988 году Варвара Васильевна добилась реабилитации своего деда.

И вот эта уже немолодая, очень хрупкая на вид женщина с необыкновенно одухотворенным лицом обратилась в наш союз с просьбой помочь в сборе средств для завершения реставрационных работ в главном храме московского Новодевичьего монастыря — соборе Смоленской иконы Богоматери, где еще с середины XVI века сохранились бесценные фрески. Я предложила матушке Серафиме оказать помощь в этом святом деле в такой же форме, как это было сделано для храма Петра и Павла, — дать благотворительный концерт в Успенской церкви монастыря. На мою просьбу принять участие в этой акции сразу же откликнулся Владимир Николаевич Минин со своим замечательным коллективом, согласились и «Православные певчие», и музыканты ансамбля «Концертино»… Вел концерт и комментировал исполняемые нами произведения Святослав Игоревич Бэлза. Русская духовная музыка, звучавшая в тот вечер в этом древнем храме (Успенской церкви более 300 лет), приобретала особую выразительность и значимость.

Тот концерт прошел в начале июня 1995 года, а уже 10 августа, когда русская православная церковь празднует день Смоленской иконы Богоматери, я была приглашена на торжество освящения Смоленского собора Новодевичьего монастыря. На этот большой праздник собралось огромное число верующих, приехало много почетных гостей. Божественную литургию служил Патриарх Московский и Всея Руси Алексий II… Теперь к каждому большому церковному празднику я получаю поздравления от матушки Серафимы.

1995 год оказался для меня памятным еще одним ярким воспоминанием, связанным с исполнением произведений духовной музыки. Весной я получила приглашение из Петербурга участвовать в пасхальном фестивале — я должна была выступить в двух благотворительных концертах. Один из них проходил в очень красивом зале Мариинского дворца, где вместе со мной выступали приехавшие из Москвы молодые певцы, которых я представляла петербургской публике. Второй концерт был для меня особенно знаменательным, так как он проходил 9 мая, в день, когда все мы отмечали еще один великий праздник — 50-летие Победы. И пела я в необычном для себя месте — в

огромном Казанском соборе, этом храме русской воинской славы. Устроители концерта нашли очень интересное режиссерское решение — я должна была стоять в центре собора, как раз под куполом, а по сторонам этой круглой площадки расположились четыре хора. По мере того как каждый хор заканчивал свой номер, а потом наступала моя очередь петь с ним, я поворачивалась к нему. Все было очень торжественно, красиво — и величественный собор с его особой акустикой, и прекрасная духовная музыка, и огромное число слушателей, пришедших на этот концерт…

Через месяц, в июне, меня снова пригласили в Петербург — на этот раз спеть на празднике открытия летнего сезона в «столице фонтанов» Петергофе. И снова мне привелось выступать среди удивительной красоты (в этом прекрасном городе иначе и не может быть) — концерт проходил в великолепном Тронном зале Большого Петергофского дворца. Залитый светом, льющимся из расположенных в два яруса огромных окон, а по вечерам весь в ярких огнях огромных хрустальных люстр с «аметистовыми» подвесками, зал поражает своим великолепием и торжественностью. Обилие белоснежной лепки, портреты русских царей и императоров, живописные полотна, алые пятна драпировок на окнах, обивка трона — все создавало особо приподнятое настроение. На праздник открытия были приглашены многие потомки старых русских дворянских фамилий, еще живущие в северной столице.

Стояли знаменитые «белые ночи», мы дождались двенадцати часов, когда включили знаменитые фонтаны и заиграли изумительные цвета подсветки. Артисты балета в костюмах прошлых веков спускались от дворца по лестницам в Нижний парк под шум фонтанов Большого каскада. Красота была несказанная. Но наш восторг от всего виденного омрачали буквально тучи комаров, от которых мы отбивались как могли… Все-таки нет на земле полного счастья…

Русскую духовную музыку, которую почти не знают в Европе, я исполняла и в других странах, в основном там, где живут православные христиане. С мужским хором Издательского отдела Московской Патриархии мы ездили по Югославии, посетили несколько городов, в том числе и Белград, где выступали в зале столичного университета. Помню, как к нам подходили после концертов слушатели и говорили, что теперь, после того как они услышали в исполнении артистов из Москвы церковную музыку, так долго бывшую под запретом, они поверили, что в России действительно происходят значительные изменения. Хотя из газет они узнавали о ходе нашей «перестройки», но не слишком-

то верили, что в жизни нашей страны могут произойти заметные сдвиги к лучшему.

Буквально через несколько недель после тех гастролей я снова приехала в Югославию, чтобы участвовать в рождественских концертах. С нашим замечательным органистом Олегом Янченко мы исполняли русскую духовную музыку не только в концертных залах, но и в соборах. Обе эти мои поездки в Югославию состоялись незадолго перед теми трагическими событиями, которые истерзали эту несчастную землю.

Другой страной, где русская церковная музыка особенно близка слушателям, была Греция. Приглашение приехать и выступить там с концертом из произведений духовной музыки я получила, когда в очередной раз принимала участие в работе жюри Международного конкурса имени великой греческой певицы Марии Каллас. (На этом конкурсе в тот раз Гран-при получил наш певец из Башкирии Аскар Абдразаков.) Мы приехали в Афины вместе с хором «Православные певчие». С регентом Георгием Смирновым мы составили очень интересную программу, включив в нее и древние церковные песнопения, что для греческой аудитории было особенно интересно. Наш концерт проходил в огромном зале «Мегарон». В зале было очень много врачей — очевидно, наше выступление совпало с каким-то их форумом. На этом же концерте присутствовал и мэр Москвы Юрий Михайлович Лужков, который находился тогда с визитом в греческой столице по приглашению мэра Афин. Юрий Михайлович после концерта пришел к нам за кулисы, поздравил с успехом. Затем мы были приглашены на прием, который устраивался в честь московского гостя. Мне запомнилось, как оба мэра сидели рядом, а «хозяин» Афин что-то очень долго рассказывал Юрию Михайловичу о проблемах своего города. Гость из Москвы терпеливо слушал, а я, сидя неподалеку от них, и переводчицы, подумала: «До чего же одинаковы заботы у обоих мэров».

В Греции я бывала неоднократно, и всегда эти поездки оставались надолго в моей памяти. Так было и в 1983 году, когда я была приглашена в качестве члена жюри конкурса вокалистов имени Марии Каллас. Конкурс проходил весной, а вскоре мне предстояло выступление в новой постановке Большого театра — опере Х. Глюка «Ифигения в Авлиде». Я была вся в мыслях о роли греческой царицы Клитемнестры, о том, что сразу же после возвращения из Афин мне надо будет петь генеральную репетицию, а через день — премьеру. Но отказаться от участия в работе жюри я не могла, поэтому, несмотря на большую занятость на конкурсе, все же каждое утро пропевала свою партию

Клитемнестры в местной музыкальной школе. Мои греческие друзья, узнав об этом и о том, что я вскоре должна буду выступить в этой роли впервые, посоветовали мне: «В таком случае вы непременно должны побывать в Микенах и посмотреть ворота в город, где Клитемнестра встречала Агамемнона». Эта идея очень понравилась не только мне: работники нашего посольства в Афинах помогли организовать поездку в столицу античного царя.

В перерыве между турами конкурса мы отправились за сто пятьдесят километров от Афин, в древнюю Арголиду. Уже по дороге в «богатые златом» Микены, как говорил о них Гомер, все настраивало на то, что впечатления будут необыкновенными: и живописный ландшафт — равнины и гряды гор, уходящие за горизонт; и сам холм, на котором в незапамятные времена возвели укрепленный город, обнесенный стеной из огромных каменных блоков; и пришедшие на память прочитанные еще в детстве легенды и мифы Древней Греции…

И вот они Микены… Мы прошли через знаменитые Львиные ворота, украшенные рельефом с изображением двух львиц, миновали коридор и оказались на круглой площади, обнесенной стеной. Именно в этом месте в 1876 году Генрих Шлиман раскопал древнейшие гробницы, выдолбленные в скале. Здесь сохранились и более поздние «купольные гробницы», к которым относится и «гробница Агамемнона». Монументальность этой постройки поражает: массивный вход, высотой более пяти метров, перекрыт двумя громадными каменными блоками; над ними расположено треугольное отверстие, призванное облегчить нагрузку огромных камней на дверной проем; внутри усыпальницы — величественный купол, выложенный из трех десятков каменных колец… Среди этих сооружений нетрудно представить себе жителей этого древнего города, вышедших встретить своего царя Агамемнона, возвращающегося с победой и богатой добычей после падения Трои. Вышла ему навстречу и его неверная жена Клитемнестра, хотя и повелевшая устелить весь путь к царскому дворцу пурпурными тканями, но только и ждавшая момента, чтобы убить мужа и царствовать вместе со своим возлюбленным Эгистом… Мое воображение перенеслось в те неправдоподобно далекие времена…

Все увиденное и услышанное мною в эту сказочную поездку в Микены добавило много нового к почти уже готовой роли коварной царицы Клитемнестры. И не только это — я до сих пор храню в памяти те потрясающие впечатления от вполне реального прикосновения к миру древней Эллады.

Запомнилась мне и другая поездка в Грецию, правда, была

она на этот раз очень краткой: я прилетела в Афины всего на один день прямо из Лондона, сразу после спектакля «Трубадур» в театре «Ковент-Гарден». Это было в том же 1983 году, в сентябре, когда Греция чтила память своей великой дочери Марии Каллас. Тогда ей открывался памятник, и во время церемонии открытия над городом звучал несравненный голос этой выдающейся певицы современности, многие не могли скрыть слез от волнения.

В тот свой приезд в Афины я должна была петь на сцене Одеона Ирода Аттика, античного театра под открытым небом, концерт в память великой Марии. Я была знакома с ней: в 1970 году Мария Каллас приезжала к нам в Москву, чтобы принять участие в работе жюри вокалистов на IV Международном конкурсе им. П. И. Чайковского.

Этот концерт значил для меня многое: петь в память легендарной певицы было для меня большой честью, и я старалась быть достойной этой одной из самых ярких представительниц вокального искусства нашего столетия. Моим концертмейстером был Важа Чачава, который потом описал наше тогдашнее выступление в большом очерке, опубликованном в прессе. Мне хочется привести здесь несколько отрывков, наиболее ярко передающих атмосферу, в которой проходил тот концерт:

«Я прилетел в Афины за несколько дней до концерта. Архипова была в Англии, она пела с труппой «Ковент-Гардена» спектакли «Трубадур» в Манчестере и должна была приехать чуть позже… Утром в день концерта Архипова не прилетела — мне сказали, что самолет из Лондона опаздывает. Тут уж я перепугался — или концерт сорвется, или Архипова прилетит за несколько часов до выступления, — а представляете, что такое прилететь на следующий день после спектакля, покрыв довольно солидное расстояние, прямо на ответственное выступление?

Наконец-то самолет прилетел, Архипова легла отдохнуть, мне передали, что она приедет прямо на концерт… Расскажу о месте, где этот концерт происходил и как была составлена программа…

Амфитеатр редкой красоты, огромный. Я пришел в недоумение — как же тут выступать с камерной программой? Я спросил устроителей концерта: «А будет ли нас слышно?» — потому что все это было больше похоже на стадион в нашем понимании, чем на концертный зал. Никаких микрофонов! Как будет звучать программа русской камерной музыки — не такой уж легкой для восприятия «чужого» уха — на многотысячной аудитории? Но мне сказали: «Не волнуйтесь, слышно вас будет прекрасно. Даже наоборот — будьте внимательны, если что-то захотите сказать певице: говорите шепотом, потому что весь зал

будет отчетливо слышать каждое слово…»

Теперь о программе. В первом отделении были шесть романсов Глинки, а потом «Гопак» и «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Второе отделение включало романсы Чайковского и Рахманинова. Но не надо забывать, что концерт проходит в Греции, а аудитория состоит из нескольких тысяч человек! Как-то они примут жемчужины русской вокальной лирики? Все же это не «шлягерные» оперные арии, не виртуозные «штучки», а произведения, предполагающие в слушателе сопереживание, чуткость к тончайшим нюансам настроения!..

Пока что приходит довольно напуганная Архипова. Накануне пела «внепланового» «Трубадура», сегодня сидела несколько часов в аэропорту, уставшая, измученная. «Не знаю, что будет», — говорит она мне. И вид действительно измученный. Но начала распеваться — и сразу голос зазвучал прекрасно. По-настоящему хорошо. Но нагрузка предстоит огромная…

Концерт исполнялся на русском языке, но в программке, в отличие от большинства концертов за границей, не было полных переводов романсов. Насколько помню, переводы просто не успели сделать — идея концерта памяти Марии Каллас возникла как-то спонтанно, не успели толком подготовиться.

Должен сказать — с полной ответственностью! — что концерт этот был особенный. Бывают выступления, которые просто невозможно забыть. Таким был и тот афинский концерт Архиповой! Просто удивительно: от первой до последней вещи, включая «бисы», все было спето на высшем уровне исполнительского мастерства!..

Одним словом, успех грандиозный. Ирина Константиновна еще раз доказала высочайший уровень мастерства — все же не каждый день ей приходилось петь камерную программу в такой обстановке… Вызвать такой шквал аплодисментов, такие неистовые овации в камерном концерте здесь — это было огромное артистическое достижение. И, конечно, это был успех не только певицы — это был еще и триумф русской музыки. Многие вещи были неизвестны греческим слушателям, но они захватили людей до глубины души…

Концерт проходил 14 сентября. Кстати, сцена была украшена корзинами белых гвоздик — любимых цветов Марии Каллас. На 16 сентября было назначено возложение венков к памятнику Марии Каллас под эгидой министра культуры Греции Мелины Меркури: 16 сентября как раз был день рождения певицы… Ирина Константиновна на следующий день после концерта улетела в Лондон. Она не могла остаться на церемонию, поэтому наутро после концерта огромные охапки цветов, преподнесенные

восторженной афинской публикой, она в сопровождении представителей «Атенеума» — фактических устроителей нашего концерта — отвезла к памятнику великой певицы…»

Фестивали, биеннале…

Большое место в моей теперешней жизни занимает работа в Международном союзе музыкальных деятелей. А началось все в 1986 году, когда в стране уже была так называемая «перестройка» — интересный, на мой взгляд, период в истории нашего тогда еще Советского Союза. К тому времени в СССР давно существовали различные творческие объединения: Союз композиторов, Союз архитекторов, Союз писателей, Союз журналистов… А вот такой же общественной организации у армии людей, имеющих отношение к музыкальной культуре, к исполнительству, не было. Кто-нибудь из музыкантов и хотел бы войти в родственный им Союз композиторов, но исполнителей туда не принимали.

И вот на волне наметившихся позитивных изменений в обществе стало возможным создание нового объединения, так необходимого тысячам и тысячам музыкантов, мастерам музыкальных инструментов, да и всем, кто связан с музыкальным искусством. Идея шла от Союза композиторов, который долгие годы возглавлял Тихон Николаевич Хренников. Вопрос начали обсуждать среди деятелей культуры, которые могли бы помочь в этом нужном и большом деле, учитывали различные мнения, пожелания. Поддержали идею создания союза музыкантов и некоторые правительственные и общественные организации — прежде всего Министерство культуры, ЦК комсомола, профсоюзы (ВЦСПС), ставшие учредителями Всесоюзного музыкального общества.

Обратились и ко мне, чтобы выяснить, буду ли я участвовать в работе нового творческого союза. Конечно же, я дала свое согласие, даже не подозревая о том, что ждет меня впереди. Тогда я как-то не придала особого значения этому разговору, в котором обещала помогать по мере своих сил, но вовсе не посвящать себя полностью новому делу. В то время у меня, как всегда, было много своих собственных творческих планов, которые надо было осуществлять. И одной из таких работ была подготовка к выступлению в партии Ульрики в опере Верди «Бал-маскарад» на сцене театра «Эстония» в Таллине.

Вообще-то эта партия была мне знакома и раньше — в 1973 году я пела Ульрику в театре Висбадена, в Германии. Но с тех пор прошло достаточно времени, я успела уже подзабыть эту роль и поэтому с удовольствием приняла приглашение главного дирижера театра «Эстония» Эри Класа участвовать в постановке. Я знала Эри Класа как очень хорошего дирижера еще со времен

его стажировки у нас в Большом театре, поэтому мне было интересно поработать с ним.

Я выехала в Таллин, совсем не обратив внимания на то, что в Москве вскоре начинало работу учредительное собрание, на котором идея создания творческого союза музыкантов должна была получить конкретное завершение. Я спела свой первый спектакль, который прошел с успехом, и уже должна была готовиться ко второму выступлению в роли Ульрики, как неожиданно раздался звонок из Москвы, от министра. Мне сказали, что я должна срочно приехать в Москву. «Что значит должна? Зачем? У меня договоренность с театром, я должна спеть здесь еще несколько спектаклей!» — «Нет, вы должны приехать в Москву немедленно, вас ждут именно сейчас!» Хотя и в 1986 году Министерство культуры могло требовать от актеров в приказном порядке исполнения всех его распоряжений, я продолжала возражать, объясняя ситуацию, говоря, что могу поставить в неудобное положение театр, который рассчитывает на мои выступления. Кроме того, в Москве у меня в то время не было никаких неотложных дел… Ничего не помогало — голос в трубке продолжал настаивать на моем возвращении в Москву, при этом ничего не разъясняя.

Я, что называется, упиралась, пока мне не позвонил Ю. К. Курпеков, который тогда работал в Отделе культуры ЦК КПСС, и сказал: «Ты должна сейчас же приехать». С Юрием Константиновичем мы знакомы еще со студенческих лет — вместе учились в Московской консерватории, поэтому я поверила, что действительно нужно ехать. Я понимала, что он лучше меня знает, почему надо сделать так, как просят. Тем не менее такая настойчивость меня насторожила, я даже немного растерялась.

Поскольку я настаивала на том, что у меня обязательства перед театром «Эстония», мне разрешили спеть второй спектакль, после чего сразу же вылететь в Москву. Очевидно, руководству театра тоже позвонили, так как наутро после спектакля меня отвезли в аэропорт и посадили в самолет, сказав, что в Москве меня встретят и потому не будет никаких забот с машиной.

В московском аэропорту около хорошо знакомого мне депутатского входа (несколько лет я была депутатом Верховного Совета СССР) меня уже ждала машина, которой я не заказывала. Это тоже настораживало, и я поняла, что все это неспроста и происходит действительно что-то серьезное. Сидя в машине, я спрашивала себя: «Что же все-таки это такое?» Из аэропорта меня должны были отвезти сразу в Колонный зал, где заканчивало свою работу учредительное собрание, я успела только заехать домой, чтобы оставить багаж и переодеться. В Колонном зале я

появилась к заключительной части заседания. Получалось, что я попала сразу с корабля на бал. Провели меня в зал через специальный, правительственный вход и такую же правительственную комнату, где уже находилось тогдашнее высокое цэковское начальство: Г. А. Алиев (теперешний Президент Азербайджана), А. Н. Яковлев и П. Н. Демичев. От них-то я и узнала, почему мое возвращение в Москву было так необходимо: оказалось, что «в верхах» уже решили выдвинуть мою кандидатуру в качестве председателя правления нового общества, а предложить ее залу поручили Т. Н. Хренникову. Это было для меня так неожиданно, что я даже не могла ничего возразить. Все находившиеся в комнате тем временем убеждали меня в том, что возглавить новое творческое объединение должна именно я. Разволновавшись, я долго не могла прийти в себя, а события тем временем шли к завершению, и я уже ничего не могла изменить.

Кончилось все так, как и было запланировано: на учредительном собрании зал проголосовал за мою кандидатуру. Когда объявили результаты выборов и меня избрали председателем правления Всесоюзного общества, многие стали подходить ко мне и поздравлять. И только один из собравшихся тогда в Колонном зале музыкантов (это был Иосиф Кобзон) выразил мне… соболезнование: он понимал, какую ношу я взваливаю на себя. И он оказался прав — жизнь показала, что меня и всех, кого со временем мне удалось привлечь к работе общества, ждали впереди немалые трудности.

Я не знала, с чего надо начинать, у меня не было необходимого опыта в столь непривычном для меня деле. Ведь я была прежде всего певица, актриса, но никак не руководитель, не организатор. Да, у меня за плечами было многолетнее руководство работой жюри на конкурсах имени Глинки и имени Чайковского, у меня был опыт работы депутатом Верховного Совета, когда мне приходилось вести прием своих избирателей, выслушивать их просьбы, жалобы, помогать многим из них, особенно в столь остром и по сей день жилищном вопросе. Но всего этого теперь было мало.

Интересно, что жилищный вопрос оказался среди первых, которые мне пришлось решать, когда я приступила к работе во Всесоюзном музыкальном обществе. Прежде всего нам надо было где-то «поселиться». Еще во время разговора в Колонном зале меня успокоили, что эта непростая проблема не должна меня волновать, так как здание для нас уже подобрали, что все уже согласовано на уровне министерства, одобрено в правительстве.

Но когда я вернулась в Москву после запланированных еще

ранее зарубежных гастролей, на которые выехала сразу же после избрания меня председателем нового общества, то убедилась, что все не так гладко, как мне обещали. Министерство культуры, видимо, успокоенное «согласованиями» и «одобрениями», оставшимися на бумаге (а может быть, даже и устными), просто-напросто «прозевало» тот особняк напротив консерватории, который предназначался нам: этот старинный «Брюсов дом» «перехватило» другое учреждение — Комитет по вычислительной технике, руководство которого, в отличие от нашего министерства, действовало более напористо.

Когда я пришла, чтобы ознакомиться с нашим будущим «домом», то увидела, что там во всю идут ремонтные работы и проводит их совсем другая организация. Пришлось бить тревогу, добиваться, чтобы было возвращено то, что нам обещали на таком высоком уровне. Одновременно с этими малоприятными проблемами приходилось набирать штаты, приглашать опытных людей, которых я знала по предыдущей работе на международных и всесоюзных конкурсах, знакомых с организацией разного рода музыкальных мероприятий. Я с благодарностью вспоминаю всех, кто помогал мне тогда и советами и делом.

Постепенно работа нашего общества налаживалась, мы стали участвовать в различных культурных акциях, набираться опыта, осуществлять все новые и новые планы. Появлялось все больше интересных идей, предложений, которые мы, по мере возможностей, старались воплотить в жизнь.

За прошедшие десять лет Всесоюзное музыкальное общество трижды меняло свое название — это было отражением стремительных изменений в нашей жизни, в судьбе страны. В конце. 1990 года общество было преобразовано в Союз музыкальных деятелей СССР (по аналогии с другими творческими союзами), а после распада СССР на ряд самостоятельных государств к нашему названию добавилось слово «международный», свидетельствующее о том, что прежние связи деятелей культуры бывших союзных республик сохраняются.

По уставу нашего общества после первых пяти лет работы полагалось избрать нового председателя правления. Перевыборное собрание проходило в очень непростое для всех нас время — в стране происходили драматические события, что, конечно же, сказывалось на положении в области культуры. Когда музыканты, собравшиеся в зале Дома композиторов для избрания нового председателя, в своих выступлениях говорили о трудностях становления нашего музыкального союза, о существующей реальности, никак не благоприятствующей развитию культуры, то кто-то произнес достаточно известную

фразу: «Коней на переправе не меняют…» И все поняли, что надо делать. Так я была переизбрана на второй срок и вот уже десять лет возглавляю теперь уже Международный союз музыкальных деятелей в качестве его президента.

Теперешний наш союз — это большая разветвленная структура со множеством отдельных подразделений, ведущих свою творческую, просветительскую и организационную работу, в которой участвуют музыкальные учреждения из разных регионов России, а также наши коллеги из стран СНГ. Союз так расширился, что порой бывает невозможно собрать в полном составе координационный совет. И не только потому, что кто-то из его членов не может быть на нем из-за своей занятости. Нет, причина чаще всего более простая, но — увы! — весьма существенная в нашем теперешнем положении — у нас нет достаточных средств, чтобы оплатить дорогу в Москву и обратно. Билеты сейчас настолько дорогие, а расстояния у нас такие огромные, что даже столь необходимые в работе траты бывают нам не под силу. Ведь мы организация некоммерческая, нам не позволяет это устав, а прежние мастерские, фабрики, когда-то выпускавшие уникальную порой продукцию для театров, для музыкантов, оказались или за границами России, или захотели стать самостоятельными и производить то, что им более выгодно. Так диктует рынок, а мы в результате оказались без средств к существованию. Приходится как-то «выкручиваться», искать спонсоров.

Несмотря на все эти сложности, мы «оставили» за собой проведение конкурса вокалистов имени М. И. Глинки, в чем нам помогает и так не слишком богатое Министерство культуры России, администрация тех городов, где проходит очередной конкурс. Вместе с другими организациями мы участвовали в проведении конкурсов пианистов имени С. В. Рахманинова, имени АН. Скрябина… Это с самого начала были наши акции. А потом к нам стали приходить с интересными предложениями представители других музыкальных организаций. И одним из самых интересных и по задумке и по результатам было предложение Натальи Михайловны Малышевой из Тверского музыкального общества.

Мы познакомились с ней сразу же после создания Всесоюзного музыкального общества, когда она приехала в Москву, чтобы поделиться со мной своей идеей и получить поддержку в ее осуществлении. Н. М. Малышева была в 1986 году заместителем председателя областного музыкального общества, которое тогда возглавлял известный в Твери скрипач-педагог местного училища Степан Ованесович Мильтонян. Тогда, в

первые годы «перестройки», в обществе и в умах началось оживление, «подули свежие ветры», стало возможным предлагать и реализовывать «свежие» идеи. Бывшее хоровое общество Твери решили реорганизовать в музыкальное общество, и его новые руководители стали думать, как наиболее интересно построить его работу, чтобы сделать что-то нужное, ощутимое, полезное людям. Так и родилась идея создать на тверской земле нечто подобное тому, что уже было в других местах, например, в Юрмале, где проводился сезонный фестиваль, то есть концертный сезон и сезон отдыха со-вмешались. Почему бы подобное не попробовать осуществить на озере Селигер, этой жемчужине России? Я сразу же поняла, что задумали энтузиасты из Твери, и «подключила» в помощь Н. М. Малышевой нескольких работников нашего Всесоюзного общества, опытных в организации и проведении больших культурных мероприятий. Так родился фестиваль «Музыкальное лето Селигера».

Но необходимо подробнее рассказать о месте проведения этого праздника музыки, о городе Осташкове. Это небольшой районный центр, насчитывающий несколько веков своего существования, очень красивый, уютный, удивительно распланированный. Городок расположен на берегу Селигера, на полуострове, напоминающем по очертаниям «сапог», на котором лежит Италия. (Невольно возникает параллель — страна музыки и маленький провинциальный российский городок, становящийся каждое лето «столицей» музыкального фестиваля.) Улицы в Осташкове идут вдоль этого полуострова, они прямые, длинные. Их пересекают более короткие «поперечные» улицы. И куда бы ты ни пошел, обязательно выйдешь к Селигеру.

В городе сохранилось немало прекрасных памятников архитектуры, в том числе и периода классицизма: в конце XVIII — начале XIX вв. здесь работали архитекторы из Петербурга. Во время второй мировой войны Осташков особенно не пострадал — гитлеровские войска были остановлены всего в нескольких километрах от города. Местные жители (они называют себя осташами) видят в этом проявление небесной защиты. Дело в том, что окрестности Осташкова считаются местом «намоленным»: недалеко от города, на острове находится старинный монастырь — знаменитая Нилова пустынь, основанная церковным подвижником Нилом Столбенским. В монастырь из Осташкова добираются на лодках по Селигеру.

Вполне возможно, что над этими местами простерлась Божья благодать, — ведь здесь истоки Волги, главной реки и символа России, истоки народной души. И природа здесь соответственная: чистый воздух, леса, полные грибов и ягод. Но главное —

Селигер. Вода в нем такая чистая, что в ней до сих пор водятся угри, которые, как доказали ученые, неведомыми, фантастическими путями приплывают сюда из далекого Саргассова моря… И еще в этой чистой воде растут необыкновенной красоты лилии…

У Осташкова интересная культурная история: когда-то он был одним из немногих провинциальных городов, где было несколько оркестров — и духовых, и симфонических, и народных инструментов… Есть в Осташкове удивительный по своим экспонатам Музей природы, которому могут позавидовать и крупные города.

Все это не могло не привлекать в эти места любителей тихого, но содержательного отдыха — в основном интеллигенцию, людей, которые стремились уйти от изматывающего ритма и шума больших городов. Здесь раздолье для любителей рыбалки, для занятий водным спортом, для отдыха детей. Так что выбор именно Осташкова для проведения летнего музыкального фестиваля был не случайным.

Не хватало, правда, весьма существенного — условий для проведения фестиваля: в Осташкове нет гостиницы, не было сценической площадки. К этому прибавились еще и финансовые проблемы. Решить первый вопрос удалось, когда для размещения артистов появилась возможность использовать бывшую государственную дачу, некогда предназначенную для отдыха «большого партийного» начальства. Оборудована она была когда-то прекрасно: просторный дом, пристань, лодочная станция, большой сад… Именно была, так как сейчас содержать ее в надлежащем состоянии у местных властей нет средств: Осташков — городок маленький, бюджет его скромен.

Вскоре постарались решить и вторую проблему: к началу первого фестиваля — «Музыкальное лето Селигера-88» — успели отреставрировать трапезную осташковского Воскресенского собора. Так в городе появился пусть и небольшой, но хороший концертный зал. Именно размеры зала определили, что на фестивале будут представлены все жанры камерной музыки: и солисты-инструменталисты, и певцы, и небольшие хоры, и ансамбли старинной музыки, и различные составы инструментальных ансамблей.

Решили, что концерты будут проходить через день, чтобы публика могла «перестроиться» от одного исполнителя или жанра к другому, переосмыслить, перечувствовать услышанное накануне, обсудить, поделиться впечатлениями. В идеале нам бы хотелось, чтобы фестиваль длился месяц, но не всегда это получается из-за отсутствия средств. Это наше желание

продиктовано и чисто организационными причинами: из-за того, что загородная дача, где живут артисты, может вместить в себя лишь 10–12 человек, организаторам фестиваля надо дать время, чтобы отправить одного артиста (или коллектив), встретить и поселить другого. Такой «конвейер» — мера вынужденная.

Кроме того, длительность фестиваля могла бы позволить каждому желающему попасть хотя бы на один из концертов: в городе чуть больше 20 тысяч населения, а зал даже при переаншлагах вмещает около 500 человек. Бывает так, что непопавшие в зал стоят под окнами трапезной и слушают концерт со стороны улицы. Я не раз видела, стоя на сцене, этих удивительных слушателей сквозь переплет окна.

С самого начала нашей совместной работы по подготовке фестивалей в Осташкове мы сразу же поставили перед собой задачу: наши концерты должны отвечать одному-единственному требованию — они должны быть только самого высокого уровня. Никаких скидок на то, что это глубинка России, провинция! Люди, где бы они ни жили, везде заслуживают только подлинного искусства, никаких подделок под него! Изначально планка была поднята очень высоко, и (должна отметить это с удовлетворением) ни разу мы не отступили от этого правила.

Мы всегда тщательно отбираем тех, кого намечаем пригласить на фестиваль в Осташков. И не важно, известные это исполнители с уже громкими именами или молодые музыканты, только вступающие в творческую жизнь. Главное — степень их таланта, мастерства. А выбрать у нас, к счастью, есть из кого — наша страна имеет замечательных исполнителей разных жанров, разных поколений. И не только наша страна — фестиваль в Осташкове теперь стал и международным.

На фестиваль «Музыкальное лето Селигера» приезжали такие знаменитые пианисты, как Михаил Плетнев и Евгений Кисин (совсем недавно он стал обладателем престижной премии «Триумф»), ансамбль старинной музыки из Эстонии «Хортус музикус», хор «Православные певчие»… С удовольствием приезжают в Осташков музыканты камерного оркестра «Концертино», созданного замечательным скрипачом Андреем Корсаковым, так безвременно ушедшим. Артисты оркестра готовы терпеть даже временные бытовые неудобства, ночевать в холле на диванах, лишь бы участвовать в фестивале. Кто-то из них в шутку предложил, что они могут привезти с собой палатки и разбить их рядом с нашей мини-гостиницей. Приезжала в Осташков и дочь Андрея Корсакова Наташа, тоже скрипачка, продолжающая сейчас учебу за границей.

Конечно, в Осташков приезжают и наши замечательные певцы

— как мастера, так и молодежь, которую я представляю публике. Я всегда стараюсь привезти на фестиваль новых лауреатов конкурса имени Глинки, а также других конкурсов. Интересно, что публика уже следит за молодыми певцами, за их ростом, успехами, и когда они приезжают в Осташков снова, то сразу же отмечает это. В 1996 году, на девятый фестиваль, я привезла молодых певцов Большого театра — тенора Сергея Гайдея, баритона Андрея Григорьева, сопрано Ирину Бикулову и свою ученицу, студентку 2-го курса консерватории Светлану Трифонову.

Я участвовала во всех фестивалях, кроме одного, когда не могла приехать в Осташков из-за болезни. А на самом первом, в 1988 году, чтобы привлечь к фестивалю внимание и публики и исполнителей, поддержать это прекрасное начинание, я приехала и дала в Осташкове три сольных концерта, спела три разные программы. Теперь я приезжаю на Селигер, чтобы своим выступлением открывать или завершать программу фестиваля. Со мной в Осташков с удовольствием ездят и мои концертмейстеры — сначала это были Важа Чачава, Ивари Илья, а теперь Наталья Богелава и Людмила Курицкая. Наталья Владимировна — не просто аккомпаниатор, а концертмейстер-педагог. Она много работала в Московской консерватории с нашим замечательным профессором Г. И. Тицем, продолжает работать в классе его ученика Петра Скусниченко, помогает в моем консерваторском классе. Надежным помощником для меня стала и Людмила Васильевна, обладающая завидной энергией, неудержимым желанием работать. На нее можно положиться — она всегда все подготовит, четко проследит за нотным материалом…

Немалое значение в том, что «Музыкальное лето Селигера» привлекает к себе выдающихся наших исполнителей, имеет и то, что в Осташкове удивительная публика, отзывчивая, открытая к восприятию красоты. Конечно, она стала такой не сразу, а постепенно, по мере проведения фестивалей. Но люди везде благодарны, когда чувствуют добро. А то, что фестиваль для Осташкова — благо, то, что он стал необходим, в этом нет никакого сомнения. К нам не раз обращались осташи с самыми теплыми словами, говорили: «Мы так ждем вас, мы живем от фестиваля к фестивалю».

Но лучше всяких слов говорит та атмосфера, которая царит в городе, когда в него приходит «Музыкальное лето Селигера». Надо видеть, как жители собираются на концерт: к трапезной, к храму — и в прямом, и в переносном смысле, к «храму музыки» — идет сплошной поток нарядных людей. Нарядных не в смысле дороговизны одежды, а по тому лучшему, что у них есть. Это

чувствуется сразу. Такое ощущение, что люди собираются на праздник. Часто идут целыми семьями и обязательно несут цветы или из своих палисадников, или собранные в поле. Вообще с Осташковым у меня всегда ассоциируются цветы, потому что они повсюду. Особенно красивые цветы растут почти за каждым окошком, промытым до радужного блеска. Идешь, смотришь на них, и глаз невозможно отвести.

Цветами украшают и маленькую сцену перед концертами, а уж после их окончания она бывает буквально завалена букетами. Порой признательность наших слушателей принимает удивительно трогательные формы: нас одаривают немыслимым количеством ягод, которых в окрестных лесах видимо-невидимо, земляникой, черникой, малиной… Мы порой не знаем, куда девать все это душистое и вкусное богатство. Но, пожалуй, наиболее всего мне запомнился своей трогательной искренностью дар жительницы Осташкова Л. Егоровой, которая во время «Музыкального лета Селигера-92» посвятила мне стихи. Конечно, они никоим образом не претендуют на литературную славу, но в них выражены мысли, которые многим приходят в голову. Я приведу здесь лишь одно четверостишие:

Петь, конечно, престижней в столицах,
но на маленькой сцене видней,
Как светлеют души и лица
Покоренных искусством людей.

Да, это правда. В небольшом зале, с маленькой сцены я действительно могу видеть в непосредственной близости лица тех, для кого мы поем, играем. А лица эти прямо-таки озаренные, и это не просто красивые слова — людей надо видеть в этот момент.

Особенно меня радует, что на концертах фестиваля бывает много детей. В те годы, когда в окрестностях Осташкова еще существовали пионерские лагеря, их было еще больше. Чтобы попасть на концерт, дети порой приплывали на лодках за несколько километров от города. Их всегда пускали в зал бесплатно, и они усаживались прямо на пол перед сценой, поскольку мест в зале уже не было, и слушали самым внимательным образом. Можно ли после этого верить утверждениям, что высокое искусство, классика не нужны молодежи? Молодежь слушает и воспринимает то, что ей предлагают в данный момент. Конечно, проще и выгодней «сгонять» людей на огромные стадионы и «угощать» ревом, рыком, эпилептическими конвульсиями. Они будут слушать,

потому что им не с чем сравнивать. Детям из Осташкова в этом смысле повезло — деятели культуры предлагают неокрепшим еще душам не суррогаты, а образцы высокого искусства.

За десять лет существования фестиваля (в 1997 году должен состояться десятый, юбилейный) осташковская публика не просто привыкла к нему, но у нее уже воспитался вкус, появилась требовательность — она сразу же чувствует уровень исполнения и ее не проведешь посредственностью. Фестиваль способствовал тому, что оживилась и городская культурная жизнь. Теперь местные энтузиасты стали самыми верными нашими помощниками. В городе существует клуб, работает библиотека, в которой накануне концертов фестиваля проходят встречи с теми исполнителями, которые будут выступать в ближайшие дни. Во время этих встреч люди могут познакомиться с артистами, задать им вопросы, узнать об их жизни, о планах, и потом уже приходят на их выступления более подготовленными.

Среди публики, посещающей концерты фестиваля, не только жители Осташкова, но немало и приезжающих отдыхать сюда людей. В основном это наша интеллигенция, по-прежнему недооцениваемая государством наша нищая интеллигенция — врачи, учителя, преподаватели вузов, студенты. Сейчас они не могут позволить себе отдых на Кипре, Мальте и уж тем более на Канарах. Этим людям кроме отдыха от шума и суеты больших городов нужна еще и духовная пища. И Селигер для них — почти идеальное место: здесь можно отдыхать всей семьей «дикарями», рыбачить, купаться, собирать дары лесов, дышать прекрасным воздухом. А теперь для таких людей привлекательным стал и музыкальный фестиваль в Осташкове.

Сюда приезжают из многих уголков России и не ошибаются, совмещая отдых с возможностью посещать концерты высокого уровня. (Собственно, так происходит во многих странах, где крупные культурные акции стараются во время летнего сезона проводить вдали от больших центров.) Очень многие из отдыхающих порой просто и не могут в своих городах услышать лучшие образцы классической музыки в прекрасном исполнении, потому что туда не всегда приезжают артисты такого уровня — страна у нас огромная, городов много. Ко мне не раз подходили в Осташкове такие люди и говорили о том, что они специально приезжают на наш фестиваль, чтобы услышать того или иного музыканта. Среди этих слушателей из разных мест России, духовно и эстетически уже подготовленных к тому, что мы исполняем на осташковской сцене, оказывались даже москвичи и петербуржцы, которые говорили мне: «Вы так долго не выступали у нас, все время в разъездах, вот нам и приходится ездить на

Ваши концерты сюда». Думаю, что каждому артисту приятно узнать о такой преданности своих поклонников…

Но не все так безоблачно в судьбе «Музыкального лета Селигера». Как это ни покажется странным, но в последние годы фестиваль проходит не благодаря, а вопреки. Каждый раз он бывает под угрозой срыва. И все это из-за того, что такое нужное мероприятие, обогащающее души людей, дающее возможность привезти в российскую глубинку лучшее, что есть в нашей отечественной музыкальной культуре, не получает должной поддержки у областных властей. Парадоксально, но фестиваль, имеющий теперь и международную известность среди музыкантов, вносящий свою лепту в славу небольшого городка на Селигере да и добавляющий известности всей тверской земле, для руководителей этой земли как бы и не существует. Ведь его проводит общественная организация, а не отдел культуры при областной администрации, следовательно, он не их, не из их ведомства. А раз фестиваль «чужой», то средств для него нет.

Ну ладно не помогают, так хотя бы не мешали. За всем этим стоит вполне понятная реакция некоторых деятелей из областной филармонии, в которой, конечно же, нет исполнителей такого уровня, которые по нашему приглашению приезжают в Осташков. Свое отношение к фестивалю они объясняют тем, что мы отнимаем работу у их исполнителей. Но в искусстве, как и в жизни, действует закон конкуренции. Жестокий закон, но закон: либо у человека есть талант* либо нет. Уравниловки в искусстве быть не может. Ведь часто так и бывает, что именно бесталанные (хотя и хорошо обученные) исполнители отвращают публику от музыки, и наоборот, яркие, талантливые артисты привлекают к ней новых и новых слушателей. Пример тому — осташковская публика.

Вот почему с неблагожелательным отношением к празднику музыки на Селигере со стороны некоторых работников администрации Тверской области, явно настраиваемых кем-то против нее, и приходится сталкиваться председателю Тверского музыкального общества Н. М. Малышевой при подготовке очередного фестиваля. (Хочется надеяться, что после недавних областных выборов положение в Твери улучшится и принимать решения теперь будут люди, знающие свою историю, свою великую культуру, представляющие, каким духовным богатством мы владеем.) Когда у Натальи Михайловны от всех бесчисленных проблем и «палок в колесах» уже почти опускались руки, в качестве «тяжелой артиллерии» приходилось выступать мне: я напрямую звонила в Тверь самым высоким областным властям. Иногда для решения вопросов мне приходилось даже обращаться

в администрацию нашего Президента. Вот так «через тернии к звездам» мы дожили до юбилея фестиваля на Селигере.

И все же у нас есть помощники, которые поддерживают этот фестиваль: «Музыкальное лето Селигера-96» нам помогла провести фирма «Ольва», нашим «покровителем» был и глава администрации Осташкова Иван Васильевич Павлов, понимающий, какую ценность для жителей его города, для тверской земли (думаю, что и для России тоже, поскольку на Селигер приезжают отовсюду) представляет то, что делает Международный союз музыкальных деятелей и Тверское музыкальное общество. И очень тронуло меня выражение признательности осташей и властей их чудесного города, когда после концерта, которым я открывала фестиваль 1996 года, мне вручили грамоту о том, что теперь я являюсь почетным гражданином города Осташкова…

Много разъезжая с гастролями по России и по другим странам, я стараюсь в последние годы (очень непростые для становления творческой молодежи) всячески помогать молодым певцам «встать на ноги». Зная, что зачастую публика идет на «имя», я решила собственную известность использовать на благо наших «музыкальных детей». Поэтому часто для выступления в своих концертах я приглашала одного или нескольких молодых вокалистов, чтобы познакомить с ними, еще почти неизвестными певцами, нашу или зарубежную аудиторию и тем самым помочь им пробиться на концертную эстраду, на сцену. При этом под «музыкальными детьми» я подразумеваю не просто своих учеников, но и других талантливых и перспективных певцов, большинство из которых продолжают «открывать» для нас и конкурс имени М. И. Глинки, и другие творческие соревнования. К счастью, и природа продолжает рождать изумительные по красоте голоса. Надо только найти их, как самоцветы в толще земли, обработать, отшлифовать — и тогда они заиграют всеми гранями, радуя всех нас. Талант — вещь редкая и поэтому требующая внимания к себе, бережного и чуткого отношения. Хотя и бытует расхожее мнение, что талант все равно пробьет себе дорогу, я считаю, что ему надо помогать. Это посредственность бывает пробивной, а талант должен расти, не тратя отпущенную ему природой силу на бессмысленные порой препятствия…

Но сначала небольшая предыстория. Когда по приглашению директора оперного театра Сан-Франциско я приехала в этот город, чтобы участвовать в постановке «Аиды», то меня познакомили с представителями Русского общества, которое

объединяет выходцев из России, живущих здесь. Активисты общества всячески старались сделать мое пребывание в Сан-Франциско как можно более приятным — они показывали мне достопримечательности этого удивительно красивого города, даже возили на репетиции, оказывали другие знаки внимания и расположения.

У этой нашей встречи потом было продолжение: мои новые друзья познакомили меня с представителями другого общества, созданного в основном американской интеллигенцией и названного «Мир без войн». Это было еще в годы «холодной войны», от которой так устали народы многих стран, в том числе и американцы. Они устали жить в страхе, в конфронтации, и вот для того, чтобы «подтолкнуть» своих политиков к тому, чтобы те начали искать пути к примирению с Советским Союзом, американская интеллигенция стала предпринимать свои шаги в этом направлении. Так появилось общество «Мир без войн», одну из программ которого назвали «Арии миру».

Программа предусматривала проведение совместных с советскими певцами, исполнителями классической музыки, концертов в различных городах штата Калифорнии. Так в конце 80-х годов я получила еще одно приглашение из Сан-Франциско — на сей раз принять участие в этой акции общества и выступить вместе с американскими исполнителями. Меня попросили привезти с собой в США группу наших артистов. Я решила показать американцам лучших молодых певцов — победителей последних на то время конкурсов имени Глинки: Глеба Никольского, который после нашего конкурса вскоре завоевал Гран-при в Барселоне, Олега Кулько и Дмитрия Хворостовского, удостоенных первых премий на XII конкурсе имени Глинки в 1987 году. Дмитрий Хворостовский тогда готовился к конкурсу в английском городе Кардиффе, проводимом Би-би-си, на котором он вскоре, в 1989 году, и завоевал Гран-при. Мой звонок из Москвы в его родной Красноярск очень обрадовал Дмитрия, и он сразу же согласился принять участия в нашей поездке в США. Кроме этих певцов в нашу группу входили Наталья Дацко и Владислав Пьявко.

В Сан-Франциско нас уже ждали. Президент Русского общества г-н Грибановский потом рассказывал нам, что наши будущие «хозяева» (мы должны были жить в семьях членов общества) очень нервничали, не зная, кто им «достанется», какие они, эти русские, о которых они читали в газетах столько негативного. На деле, как всегда в жизни, все оказалось не так страшно. Более того, мы потом так подружились, так сблизились, что, когда наступило время расставаться, в аэропорту были самые

настоящие слезы. Наши американские друзья говорили нам: «Без вас будет грустно. Мы так привыкли к общению с вами, так привыкли к интересным беседам». А бесед было действительно немало. Для нас устраивались дружественные обеды, ужины, на которые хозяйки тех домов, в которых мы поселились, привозили приготовленные ими самими блюда. На этих «посиделках» мы много разговаривали и атмосфера была самая искренняя, очень теплая. У нас была очень хорошая переводчица — девушка из нашего Свердловска, которая приехала учиться в один из американских университетов.

Стоит ли удивляться, что наша открытость поразила американцев — она была прямо противоположна тому, о чем писалось в их газетах, когда заходила речь о русских. Наши молодые, красивые ребята с такими великолепными голосами, непосредственные и при этом талантливые покорили и своих американских коллег, и публику. Мы выступали в разных городах Калифорнии, исполняя и сольные номера, и в ансамбле с американскими певцами. Открытие наших гастролей проходило в главном концертном зале Сан-Франциско, расположенном в том же здании, где находится и оперный театр. Перед началом концерта активистка общества, пригласившего нас, представила меня, а уж потом я представила наших певцов — рассказала о том, откуда они, где учились, чего уже добились. То есть публика смогла познакомиться с нами непосредственно и потом слушала с еще большим интересом.

Через год с небольшим состоялась наша вторая поездка в Калифорнию, которую, как и в первый раз, помогало осуществить Всесоюзное музыкальное общество. На этот раз с нами в США поехала другая группа молодых певцов, столь же «сильная», как и первая: бас Александр Морозов, победитель конкурса имени Чайковского (1986 года), прекрасный баритон, лауреат этого же конкурса (1990 года) Борис Стаценко и два сопрано, Марина Шагуч и Мария Хохлогорская, тоже отмеченные премиями конкурса имени Чайковского… Мы снова ездили по городам Калифорнии, снова нас принимали тепло, сердечно. И снова я знакомила американскую публику с талантливыми, но пока неизвестными ей певцами.

Вернувшись в Москву, я продолжила делать то, что начала в тех американских поездках: представлять уже нашей публике новых талантливых исполнителей, которых приглашала выступить вместе. Но со временем участие молодых певцов только в моих концертах уже перестало меня удовлетворять, и я все чаще стала задумываться над тем, что было бы неплохо делать их своими партнерами на сцене, то есть соединять

молодых вокалистов в том или ином спектакле. Мне хотелось показывать наиболее способных певцов и на оперной сцене, участвуя с ними в одном спектакле, как бы поддерживая их. Вышло так, что почти в одно время со мной нечто подобное пришло в голову музыкантам из «Ассоциации лауреатов Международного конкурса имени П. И. Чайковского», которые предложили организовать фестиваль и назвать его «Ирина Архипова представляет». Так мы стали «разъезжать» по большим городам, где есть оперные театры, и участвовать вместе с молодыми исполнителями в тех спектаклях, которые уже идут на сцене театра данного города. Получалось так, что ввод нескольких солистов, приехавших со мной, в уже идущий спектакль того или иного театра становился самой настоящей премьерой. Ведь оттого, что исполнители ведущих партий в спектаклях были другие, он выглядел тоже по-другому, начинал играть другими красками и привлекал внимание местных любителей оперы, которые своих артистов уже хорошо знали и слышали и потому с интересом приходили в театр слушать новых, им еще почти неизвестных молодых певцов. И все получалось ко взаимному удовольствию.

Первый фестиваль «Ирина Архипова представляет» прошел в Минске, потом нас с удовольствием принимал Свердловск, где нашу идею приняли с таким воодушевлением, что мы выступали там уже три раза и нас ждут снова. Затем были выступления на оперных сценах Саратова, Уфы, Самары, Новосибирска, Киева. Там, где нет оперного театра, например в Сургуте, мы с молодыми вокалистами давали концерты, проводили музыкальные салоны. Участвовали в них и уже признанные мастера.

Вышло так, что наш фестиваль оказался важным не только для молодых певцов, которых теперь узнала публика разных городов, но и для тех оперных театров, где мы выступали. Например, когда совсем недавно, в конце 1996 года, мы снова приехали в Уфу, то я обратила внимание на то, как вырос исполнительский уровень оркестра.

Что же касается отношения к нам во всех тех городах, где мы проводили наш фестиваль, то оно неизменно было благожелательным. Нам создавали все условия для успешных выступлений, а публика буквально переполняла залы. Мало того, после первого фестиваля в Уфе, прошедшего просто на «ура», правительство республики присвоило мне звание народной артистки Республики Башкортостан. (Нечто подобное мне пришлось испытать и во время пребывания в Бишкеке, куда мы приехали от Международного союза музыкальных деятелей,

чтобы участвовать в праздновании юбилея замечательного музыканта — главного дирижера симфонического оркестра Гостелерадио Киргизии Асанхана Джумахматова. Для меня было неожиданностью, когда я узнала, что правительство этой страны присвоило мне звание народной артистки Республики Кыргызстан. «Но ведь у меня есть звание народной артистки СССР». — «Такой страны теперь уже нет, так что наше правительство решило отметить вас почетным званием нового государства». — «Но ведь я гражданка России». — «В данном случае это не имеет значения». В том, что искусство действительно «над границами», я лишний раз убедилась и в Молдове осенью 1995 года, когда принимала в очередной раз участие в традиционном фестивале «Мария Биешу приглашает»: тогда в Кишиневе было объявлено, что мне присвоено звание «Маэстро дель арте». Вот и получается, что названия стран меняются, границы — тоже, а народы, их искусство как жили, так и живут. Действительно, как в известном латинском выражении «Ars longa…» — искусство вечно…)

Но возвращаюсь к рассказу о фестивале. Если местные власти и публика тех городов, куда мы приезжали с молодыми оперными певцами, встречали нас очень тепло, то этого не всегда можно было сказать о природе: во время пребывания в Новосибирске в конце 1995 года мы почувствовали на себе «характер» сибирской зимы. Мы приехали сюда на Рождественский фестиваль, в котором принимали участие артисты и творческие коллективы и местные, и из Грузии, Литвы, Москвы… Программа наших выступлений стала как бы «фестивалем в фестивале». Принимали нас прекрасно, залы были полны, несмотря на 30-градусные холода. Перед самым окончанием наших выступлений на Новосибирск обрушилась такая пурга, что прекратились полеты. Нам повезло, что мы успели на последний самолет, который смог вылететь в те дни. Непогода буквально «догоняла» нас.

Но на этом наша «снежная эпопея» не закончилась. Мы вернулись в Москву перед самым Новым годом, а уже 3 января вылетели в Нью-Йорк, чтобы выступить в знаменитом «Карнеги-холле». Так вот, столь далекий от Сибири американский город тоже встретил нас снежными заносами. Вместе со мной в США прилетели наши молодые певцы: Марина Лапина, Анна Нетребко, Наталья Дацко, Александр Лесин, Сергей Мурзаев, Аскар Абдразаков и Теймураз Гугушвили, солист Национальной оперы Грузии. Вечером 6 января, накануне православного Рождества, мы дали концерт в честь 125-летия Ф. И. Шаляпина. В зале находились и потомки великого русского певца. Атмосфера в тот

вечер была удивительная и концерт прошел с большим успехом, а через некоторое время мне сообщили, что многие из тех, кто был на нем, захотели иметь кассету на память о том, что они услышали на этом концерте. Кроме того, оказалось, что даже те, кто не попал в тот раз в «Карнеги-холл», тоже пожелали купить эту запись. Но тот январский концерт не транслировался и запись его не велась. Тогда устроители предложили нам повторить программу уже в Москве, в Большом зале консерватории, и с помощью радио «Орфей» вести трансляцию и запись. Что мы и сделали 20 ноября 1996 года. И снова нам сопутствовал большой успех.

Провести московское повторение нью-йоркского концерта Международному союзу музыкальных деятелей помогли уже упоминавшаяся мною фирма «Ольва» и «Фонд Ирины Архиповой». Этот фонд я учредила несколько лет назад, чтобы помогать наиболее талантливым певцам. Мы организуем их концерты, гастроли, чтобы молодые вокалисты смогли быстрее заявить о себе, укрепиться в своей карьере, чтобы лишний раз в концертных залах, на оперных сценах, на радио и телевидении прозвучали их имена, а главное — их голоса. Интересно, что первыми, кто внес свой взнос в новый фонд, были наши американские друзья из Сан-Франциско, которые собрали определенную сумму среди членов Русского общества.

Помимо различного рода акций, направленных на то, чтобы помогать творчеству музыкантов молодого поколения, Международный союз музыкальных деятелей провел фестиваль, на котором нам захотелось представить искусство тех наших мастеров вокала, которые сейчас работают в разных странах мира, поскольку условий для полноценного творчества и для достойной оценки их таланта несколько лет назад просто не было в силу известных событий в нашей стране. Тогда-то очень многие наши выдающиеся мастера и уже заявившая о себе молодежь, получив возможность заключать контракты с разными театрами мира, уехали из Советского Союза, из бывших союзных республик.

Своей мыслью пригласить этих певцов выступить с концертами на родине, где их прекрасно помнят (и чтобы они сами могли в этом убедиться), я поделилась с главным дирижером Мариинского театра Валерием Гергиевым. Наша встреча и разговор о будущих биеннале состоялись в Финляндии, где мы оба тогда гастролировали. Почему я решила поделиться своей задумкой именно с Гергиевым? Да потому, что считаю его одним из самых выдающихся наших дирижеров, чей талант получил и международное признание. Великолепный музыкант,

он еще и прекрасный организатор. Под его художественным руководством Мариинский театр уже вошел в число лучших оперных театров мира. Он собрал у себя в Петербурге великолепную труппу, в которой работали и продолжают работать немало прекрасных певцов, в разные годы отмеченных жюри на конкурсах, в том числе и на конкурсе имени М. И. Глинки. В оценке талантливых вокалистов и их потенциальных возможностей наши взгляды, вкусы, наше «слышание» совпадают. В. Гергиев с радостью дал согласие участвовать в организации «Певческих биеннале: Москва — Санкт-Петербург».

Но подготовка шла трудно и причин было немало, как субъективных, так и объективных. Одной из основных проблем, как и водится, была финансовая. Для того чтобы певцы приехали в Москву, мы должны были создать им здесь такие же условия, какие они имеют во время своих выступлений за рубежом. При наших скромных возможностях и очень «нескромных» теперешних ценах это было очень дорого. Наш продюсер И. И. Беляев нашел генерального спонсора — страховое акционерное общество «Кредо». Идею биеннале поддержали и стали помогать (в меру своих возможностей) правительство Москвы, редакции журналов, газет, радио и телевидения, различные фонды, концертные организации.

Мы решили вручать всем приехавшим на биеннале певцам памятный приз «Жар-птица», эскиз которого был разработан нашим выдающимся скульптором Вячеславом Клыковым.

Когда в разговоре с Валерием Гергиевым мы стали намечать, кого из певцов можно пригласить, то у нас просто разбежались глаза — так много оказалось замечательных имен, способных украсить афишу фестиваля, но которые чаще появляются на афишах Вены, Нью-Йорка, Лондона, Рима, Милана, Парижа, Берлина… Среди них были Мария Гулегина и Барсег Туманян, Людмила Шемчук и Виктория Лукьянец, Паата Бурчуладзе и Владимир Чернов…

После неизбежных в каждом большом мероприятии непредвиденных осложнений в конце 1994 года на концертах биеннале выступил Евгений Нестеренко, приехавший из Вены; затем прошли концерты Натальи Дацко, закончившей свои выступления в театре австрийского города Граца, и Владислава Пьявко, вернувшегося из Берлина, где он пел в «Штаатс-Опера»… В течение концертных сезонов 1994/95 гг. и 1995/96 гг. в Москве в концертных залах и на сцене Большого театра выступили Виктория Лукьянец, Паата Бурчуладзе; у нас пели Сергей Лейферкус, Владимир Чернов, Галина Горчакова, Сергей Ларин,

Людмила Шемчук… Завершал певческие биеннале Дмитрий Хворостовский, который дал концерт 28 мая 1996 года в Большом зале консерватории.

Успех этого фестиваля подтвердил, что московская публика не только не забыла тех, кто когда-то начинал свой творческий путь у нас, а теперь завоевал мировое признание, но и продолжает следить за их успехами, хотя и слишком редко слышит этих певцов у себя на родине.

Посвящая эту главу Международному союзу музыкальных деятелей и своей работе в нем, я, конечно же, понимала, что не смогу не только рассказать обо всех акциях, но даже перечислить разнообразные формы той большой работы, которую проводит это творческое объединение музыкантов и всех, кто так или иначе связан с музыкальной культурой. Чтобы даже в названии главы подчеркнуть это, я поставила там многоточие. Да и в выборе «сюжетов» для главы мне пришлось ограничиться и рассказать лишь о тех мероприятиях, которые более всего близки мне, — о фестивалях, концертах, связанных с вокальным искусством.

Это же многоточие в заголовке позволяет мне коснуться еще одной нашей акции — речь идет о «Музыкальных гостиных». Эта форма концертов привлекала меня давно. Она давала возможность проводить литературно-музыкальные вечера, соединяя на них музыкантов, драматических артистов, приглашать исполнителей разных жанров и разных поколений, всякий раз находя новую тему для вечера и место для его проведения.

Начала я, конечно же, с Пушкина, назвав свою первую программу в этом цикле «Поэзия Пушкина в музыке русских композиторов». А местом проведения был выбран один из самых камерных московских музеев поэта — «Мемориальная квартира А. С. Пушкина на Арбате», связанная с первыми счастливымй месяцами его жизни после женитьбы на Н. Н. Гончаровой. В этом доме накануне свадьбы Пушкин устроил «мальчишник», на котором были его близкие друзья-поэты — Денис Давыдов, Евгений Баратынский, Петр Вяземский… Стены этого скромного двухэтажного особняка помнят и другого русского гения: здесь в середине 80-х годов прошлого века, у своего брата А. И. Чайковского, снимавшего в этом доме квартиру, бывал Петр Ильич Чайковский.

Первая «Музыкальная гостиная» прошла 9 марта 1992 года, и на ней звучали романсы Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Рубинштейна, Кюи, Глазунова, Шебалина, Шапорина, Свиридова… Я пригласила на нее и некоторых своих

знакомых, друзей — мне было очень важно узнать их мнение об этом моем начинании. Некоторые из них оставили свои записи-впечатления о том вечере. Нина Львовна Дорлиак отозвалась так: «С волнением пришла в этот дом. С восхищением слушала Ирину Архипову. Спасибо». Вера Васильевна Горностаева была более эмоциональна: «Низкий поклон чародейке, королеве музыкальной гостиной — Ирине Архиповой. Александр Сергеевич тоже слушал…»

Среди записей тех, кто пришел в тот вечер в музей, было и мнение незнакомого мне слушателя: «Дорогая Ирина Константиновна! Рождение Вашей музыкальной гостиной — это «луч света» в «темном царстве» современного Арбата! Отличного Вам здоровья и процветания всем Вашим делам и начинаниям. С любовью. 9.03.92.» Думаю, что надо объяснить эту запись. Дело в том, что когда в середине 80-х годов прежде уютный Арбат, столь любимый москвичами, после реконструкции был превращен в «пешеходную зону», то его прежний московский дух при этом исчез, что сразу же ощутили старые, коренные москвичи, не принявшие «новую» жизнь старинной улицы, которую заполнили торговцы сувенирами, уличные самодеятельные музыканты не самого лучшего свойства. Потому-то у моего слушателя, пришедшего в интеллигентный, камерный музей, где он почувствовал атмосферу старой Москвы, и вырвались такие слова.

А вот пианист Игорь Гусельников, с которым некоторое время мне пришлось работать, со свойственной ему литературной образностью оставил такую запись: «Весна… Март… Древнее начало года… Начало Новой России!.. Время светлых начал! В стенах, освещенных солнцем русской поэзии, засверкало солнце русского вокала». Напомню, что это было в 1992 году, когда мы все были полны надежд на обновление жизни в нашей стране…

Вторую «Музыкальную гостиную» я тоже посвятила Пушкину и провела ее в день рождения поэта — 6 июня 1992 года. Местом ее проведения мы выбрали музей-усадьбу «Остафьево», бывшее имение князей Вяземских. Во времена А. С. Пушкина владельцем усадьбы был поэт Петр Андреевич Вяземский. Здесь у него не раз бывали В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, подолгу жил Н. М. Карамзин, работавший здесь над своей знаменитой «Историей государства Российского».

Программа концерта, который проходил в удивительном по красоте Овальном зале дома князей Вяземских, была составлена так, чтобы в первом отделении прозвучали отрывки из пушкинско-глинкинского «Руслана и Людмилы». Я пригласила певцов, которые исполняют партии Людмилы, Ратмира, Фарлафа:

Викторию Лукьянец, Людмилу Нам, Олега Мельникова. Вместе со мной выступала наша замечательная арфистка Вера Дулова… На эту гостиную были приглашены потомки графа Шереметева и знаменитой певицы Параши Ковалевой-Жемчуговой, чей внук, женившись на внучке поэта П. А. Вяземского, был последним владельцем «Остафьева»…

Третью «Музыкальную гостиную» мы провели в Доме-музее Ф. И. Шаляпина, приурочив ее к 120-летию великого певца и С. В. Рахманинова, 21 февраля 1993 года. Одновременно в фойе дома-музея проходила выставка картин Бориса Федоровича Шаляпина. Слово о Ф. И. Шаляпине сказал директор музея Н. Н. Соколов, а затем начался концерт, в котором я пела произведения Чеснокова, Рахманинова… Вместе со мной в гостиной участвовал мужской хор «Православные певчие». Звучало в тот вечер и художественное слово — Борис Моргунов читал рассказ И. С. Тургенева «Певцы». На вечер, посвященный таким великим музыкантам, были приглашены и молодые исполнители, отмеченные наградами конкурсов, носящих имя Ф. И. Шаляпина и имя С. В. Рахманинова: Олег Мельников, прекрасный бас, и баритон Николай Путилин — лауреаты Всесоюзного конкурса вокалистов, а также победитель Всесоюзного конкурса пианистов 1990 года Антон Мордасов.

«Музыкальные гостиные» получили право на существование, и я старалась, чтобы каждый раз они отличались той или иной тематической особенностью, особым репертуаром, соответствовавшим месту проведения. Так мы задумали и провели гостиную «Федору Ивановичу Тютчеву посвящается». Помогали нам в этом Международная ассоциация детских фондов и Российский детский фонд, который как раз и размещается в старинном особняке XVIII века, построенном по проекту М. Ф. Казакова для князей Гагариных. Потом этот красивый дом со службами — настоящая городская усадьба — принадлежал родителям Ф. И. Тютчева и поэт не раз останавливался здесь, в Армянском переулке, когда приезжал в Москву. В тот вечер 30 марта 1993 года на нашем концерте присутствовали и потомки замечательного русского поэта, на чьи стихи Чайковским, Рахманиновым, Метнером, Шапориным написано столько замечательных романсов…

Должна сказать, что идею музыкальных гостиных я стараюсь осуществлять не только в Москве, но и там, где бываю во время своих поездок по стране. Находясь в Уфе, я провела две музыкальные гостиные, посвященные художнику М. В. Нестерову, связанному с этим городом, а во время фестиваля вокального искусства «Ирина Архипова представляет» в 1994 году в Сургуте

прошли музыкальная гостиная и музыкальный салон…

В преддверии большого праздника для нас, москвичей, — юбилея нашего родного города — Международный союз музыкальных деятелей разработал серию мероприятий, которые станут частью большой культурной программы праздника. Входят в эту программу и «Музыкальные гостиные Ирины Архиповой». Мы наметили целый цикл таких вечеров, которые хотим посвятить тем выдающимся людям, которые вошли в историю Москвы, в историю России: Лермонтову, Танееву, Чехову, Гоголю, то есть писателям, композиторам, художникам, другим деятелям нашей культуры. По возможности эти вечера мы предполагаем проводить в мемориальных зданиях, в тех домах, где жили эти знаменитые люди.

И начали мы эту серию музыкальной гостиной «Памяти Надежды Андреевны Обуховой», приурочив к 110-летию со дня рождения великой русской певицы. Вечер проходил 14 ноября 1996 года в Мемориальном музее-квартире А. В. Неждановой, который находится в том же доме по Брюсову переулку, где когда-то жила Надежда Андреевна, о чем напоминает мемориальная доска.

Следующим в этом цикле мы проведем вечер в Доме-музее А. П. Чехова на Садово-Кудринской, а музыкальную гостиную, посвященную М. Ю. Лермонтову, думаем провести в его Доме-музее на Молчановке… Планы у нас большие и интересные…

Вместо заключения — о счастии

Вот и написаны последние страницы этой книги. За время работы над ней я мысленно перебрала в памяти почти всю свою жизнь. Непростую — потому что, как и у каждого человека, в моей жизни были и трудные дни, и радостные события. Интересную — потому, что она была заполнена смыслом, трудом, приносившим мне чаще всего удовлетворение, и потому, что всего мне приходилось добиваться самой. И еще — счастливую…

Да, теперь я с уверенностью могу назвать свою жизнь счастливой. Я была счастлива своими родителями, своими близкими, своими друзьями, счастлива своими учителями и своими учениками. Я всю жизнь занималась любимым делом, объездила почти весь мир, встречалась со многими выдающимися личностями, имела возможность делиться с людьми тем, чем одарила меня природа, ощущать любовь и признательность своих слушателей и чувствовать, что мое искусство нужно многим. А ведь это так важно каждому из нас — знать о своей нужности.

И еще я счастлива тем, что у меня растет правнучка. Да, да! Совсем еще маленькая Ирочка, Ирина Архипова… Да будет счастливой и ее жизнь! Пусть лучшее из моего, из нашего непростого XX века перейдет в ее XXI век и достанется всем людям: добрые мысли, дела, возведенные нами дома, выращенные нами сады, леса, написанные книги, стихи, песни… Пусть только это перейдет в грядущий век моей Ирочки, до которого остались считанные годы, а зло, горе да минует ее и ее современников.

Этой книгой воспоминаний я как бы пытаюсь рассказать о нашем уже почти прошедшем, заканчивающемся веке. Как только не называли его — и электронным, и космическим… Нострадамус в своих загадочных «Центуриях» предсказывал, что он будет «железным», «кровавым»… Каким бы он ни был, это — наш век, тот, в котором нам выпало жить, и другого времени для нас не было. Важно, что ты сделал в отведенное тебе на этой земле время. И что ты оставишь после себя…

Мне очень нравится мысль великого Гете, что смысл жизни в том, чтобы жить. Как просто и как мудро. Жить, чтобы созидать, чтобы творить. Ars longa, vita brevis. Искусство долговечно, жизнь человека коротка. И надо спешить, чтобы успеть сделать как можно больше. А для этого нужно главное — достаточно времени.

Кажется, я все-таки не до конца счастлива. Да, для полного счастья мне катастрофически не хватает времени, чтобы осуществить все задуманное. Воспоминания воспоминаниями, но

жить-то надо настоящим и будущим, а планы, мечты тем и хороши, что их можно осуществлять. Но сколько же я еще не успела сделать, от чего пришлось отказаться из-за нехватки времени!..

Хотя если заглянуть в расписание моих поездок и выступлений только за 1996 год, то получается вроде бы не так уж и мало. В январе я была в Нью-Йорке, где вместе с молодыми певцами мы давали концерт в «Карнеги-холле», посвященный памяти Ф. И. Шаляпина. Потом я съездила в Петербург, где в зале Капеллы им. М. И. Глинки представляла в рамках «Певческих биеннале» молодых певцов, исполнявших «Реквием» Верди. 27 января в Большом зале Московской консерватории состоялся вечер, посвященный присуждению мне титула «Богини искусств» и награды «Бриллиантовая лира».

В феврале дважды я исполняла партию Графини в «Пиковой даме» на сцене Большого театра и дважды участвовала в концертах проходившего в Москве фестиваля церковной музыки: пела на его открытии и на радио «Орфей». 28 февраля вместе с Натальей Дацко мы были уже в Лондоне, где выступали в «Вигмор-холле».

В марте проводила в Москве свои мастер-классы, на которые съехалось немало молодых певцов из разных городов.

Апрель начался для меня концертом, который мы давали вместе с Олегом Янченко в зале Академии музыки им. Гнесиных в связи с установкой там нового органа. В середине месяца я была уже в Петербурге, где участвовала в пасхальном фестивале: пела в Военном госпитале, а также в гала-концерте в Большом зале филармонии. 22 апреля мы выехали из Москвы в город ученых Дубну, где состоялся концерт-встреча.

В нем вместе со мной участвовали и молодые певцы, ' которых я представляла. А через два дня я снова была в Петербурге, чтобы представить публике и рассказать ей о новых лауреатах конкурса им. М. И. Глинки. Концерт состоялся в Малом зале филармонии, который тоже носит имя этого композитора.

Первый день мая был юбилейным для радио «Орфей», и я принимала участие в концерте, организованном этой радиостанцией в Большом зале Московской консерватории. 7 мая я пела еще на одном дне рождения — у П. И. Чайковского в Клину, в его Доме-музее. А уже в середине мая выехала в Киев, чтобы вместе с Олегом Янченко дать концерт в Доме органной музыки и на гала-концерте на сцене оперного театра представить певцов разных поколений. В последних числах мая я была уже в Сургуте, на фестивале «Ирина Архипова представляет».

В июне вместе с Владиславом Пьявко мы ездили в Казань,

чтобы на сцене оперного театра спеть в «Пиковой даме» партии Графини и Германа.

Июль тоже прошел в гастрольных поездках. В самом начале месяца я участвовала в открытии традиционного фестиваля «Музыкальное лето Селигера» в городе Осташкове, а в середине июля вылетела в Японию, где до начала августа участвовала в подготовке и концертном исполнении оперы Чайковского «Евгений Онегин».

Отдохнув и подлечившись в санатории недалеко от Уфы, я в начале сентября уже смогла принять участие в проведении Дней Москвы: 7 сентября вместе с симфоническим оркестром под управлением Михаила Плетнева мы исполнили в Большом зале консерватории кантату Прокофьева «Александр Невский», а в середине месяца я выехала в Кишинев, чтобы по традиции принять участие в фестивале «Мария Биешу приглашает».

В начале ноября мне пришлось, как президенту Международного союза музыкальных деятелей, принимать участие в заседании Координационного совета по созданию Конфедерации творческих союзов государств СНГ. В середине месяца я провела два вечера в рамках «Музыкальных гостиных Ирины Архиповой», а 29 ноября уже была в Петербурге, чтобы спеть на благотворительном концерте в память замечательной певицы, выступавшей на сцене теперешнего Мариинского театра, Галины Ковалевой.

Декабрь в Москве знаменуется проведением в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина традиционных «Декабрьских вечеров», инициатором которых был С. Т. Рихтер. В этом году в одном из концертов в Белом зале музея я тоже принимала участие. А уже в середине месяца — поездка на фестиваль «Дни Ф. И. Шаляпина в Уфе». Оттуда надо было выехать в Казань, где вместе с Аскаром Абдразаковым и симфоническим оркестром мы должны были дать концерт. Потом меня ждали в Москве — начинался традиционный фестиваль «Русская зима»…

А в промежутках между гастрольными поездками, которые являются непременным условием активной творческой жизни, записи очередной пластинки, вернее, компакт-диска, съемки передач на телевидении, пресс-конференции и интервью, представление певцов на концертах «Певческих биеннале: Москва — Санкт-Петербург», работа с учениками, работа в Международном союзе музыкальных деятелей… И еще работа над книгой, и еще… И…

Сама удивляюсь, как при всей своей прямо-таки сумасшедшей загруженности педагогическими,

организационными, общественными и другими «невокальными» делами я еще и продолжаю петь. Совсем как по тому анекдоту про портного, которого избрали царем, а он не хочет бросать свое ремесло и еще немножечко шьет по ночам…

Ну вот! Опять телефонный звонок… «Что? Просят организовать мастер-класс? Когда?.. А выступить где надо?.. Как? Разве запись уже завтра?..»

Музыка жизни продолжает звучать… И это прекрасно.

1996 г.

Ново-Дарьино, Москва

Оперные партии

ЛАРИНА
«Евгений Онегин» П. Чайковского.
Первое выступление в 1953 г. в Оперной студии Московской консерватории.

ВЕСНА-КРАСНА
«Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.
Первое выступление в 1953 г. в Оперной студии Московской консерватории.

ДУНЯША
«Царская невеста» Н. Римского-Корсакова.
Первое выступление в 1953 г. в Оперной студии Московской консерватории.

ЛЕЛЬ
«Снегурочка» Н. Римского-Корсакова.
Первое выступление в 1954 г. в Оперной студии Московской консерватории.

ЛЮБАША
«Царская невеста» Н. Римского-Корсакова.
Первое выступление в 1954 г. в Оперной студии Московской консерватории.

ПОЛИНА-МИЛОВЗОР
«Пиковая дама» П. Чайковского.
Первое выступление в 1954 г. в Свердловском театре оперы и балета.

МАРИЯ ШАМАНОВА
«Таня» Г. Крейтнера.
Первое выступление в 1954 г. в Свердловском театре оперы и балета.

ВЕРХОВНАЯ ЖРИЦА
«Аида» Дж. Верди.
Первое выступление в 1954 г. в Свердловском театре оперы и балета.

АМНЕРИС

«Аида» Дж. Верди.
Первое выступление в 1955 г. в Свердловском театре оперы и балета.

КАРМЕН
«Кармен» Ж. Бизе.
Первое выступление в 1955 г. в Свердловском театре оперы и балета.

ШАРЛОТТА
«Вертер» Ж. Массне.
Первое выступление в 1957 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

НИЛОВНА
«Мать» Т. Хренникова.
Первое выступление в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

МАРИНА МНИШЕК
«Борис Годунов» М. Мусоргского
Первое выступление в 1958 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

КНЯГИНЯ
«Чародейка» П. Чайковского.
Первое выступление в 1958 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ДЬЯЧИХА
«Ее падчерица» Л. Яначека.
Первое выступление в 1958 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

МАРФА
«Хованщина» М. Мусоргского.
Первое выступление в 1959 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ХАЯТ
«Джалиль» Н. Жиганова.
Первое выступление в 1959 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ЛАУРА

«Каменный гость» А. Даргомыжского.

Первое выступление в 1959 г. в Колонном зале Дома Союзов.

ЭЛЕН БЕЗУХОВА

«Война и мир» С. Прокофьева.

Первое выступление в 1959 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

МЕДСЕСТРА КЛАВДИЯ

«Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева.

Первое выступление в 1960 г. в Государственном Большом театре Союза ССР.

ВАРВАРА ВАСИЛЬЕВНА

«Не только любовь» Р. Щедрина.

Первое выступление в 1962 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

МЭГ ПЕДЖ

«Фальстаф» Дж. Верди.

Первое выступление в 1962 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ПРИНЦЕССА ЭБОЛИ

«Дон Карлос» Дж. Верди.

Первое выступление в 1963 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ЛЮБОВЬ

«Мазепа» П. Чайковского.

Первое выступление в 1967 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

КОМИССАР

«Оптимистическая трагедия» А. Холминова.

Первое выступление в 1967 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ЖАННА Д'АРК

«Орлеанская дева» П. Чайковского.

Первое выступление в 1969 г. в Москве, в Концертном зале имени П. И. Чайковского.

АЗУЧЕНА

«Трубадур» Дж. Верди.

Первое выступление в 1970 г. в Риге, в Латвийском академическом театре оперы и балета.

УЛЬРИКА

«Бал-маскарад» Дж. Верди.

Первое выступление в 1973 г. в ФРГ, в Висбадене, в театре «Штаатс-Опера».

НУРИС

«Ариана и Синяя Борода» П. Дюка.

Первое выступление в 1975 г. в Париже, в театре «Гранд-Опера».

ЛЮБАВА

«Садко» Н. Римского-Корсакова.

Первое выступление в 1976 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ГРАФИНЯ

«Октябрь» В. Мурадели.

Первое выступление в 1977 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ФРИККА

«Золото Рейна» Р. Вагнера.

Первое выступление в 1979 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

САНТУЦЦА

«Сельская честь» П. Масканьи.

Первое выступление в 1980 г. в Италии, в Ливорно, в театре Гольдони.

КЛИТЕМНЕСТРА

«Ифигения в Авлиде» К. Глюка.

Первое выступление в 1983 г. в Государственном академическом Большом театре Союза ССР.

ГРАФИНЯ

«Пиковая дама» П. Чайковского.

Первое выступление в 1989 г. в Большом зале Московской консерватории.

ФИЛИППЬЕВНА
«Евгений Онегин» П. Чайковского.
Первое выступление в 1992 г. в Париже, в театре Шатле.

Дискография

Оперы, записанные полностью

1. БИЗЕ Ж. «Кармен». Партия Кармен.
По трансляции. 1959 г. Большой театр Союза ССР.
И. Архипова, Марио Дель Монако, И. Масленникова, П. Лисициан.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, Д-029833-38 (3 пласт.)

2. БИЗЕ Ж. «Кармен». Партия Кармен.
По трансляции. 14.12.1960 г. Театр Сан-Карло. Неаполь.
И. Архипова, Марио Дель Монако, Эрнст Бланк.
Дирижер Петер Мааг.
Мовименто музыка, 03.002 3

3. ВЕРДИ Дж. «Аида». Партия Амнерис.
По трансляции. Большой театр Союза ССР. И. Архипова, Г. Вишневская, З. Анджапаридзе.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Архив ДЗЗ, ВР[9]

4. ВЕРДИ Дж. «Дон Карлос». Партия Эболи.
З. Анджапаридзе, И. Петров, И. Архипова, Т. Милашкина, В. Валайтис, В. Ярославцев. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.
Дирижер А. Найденов.
Мелодия, Д-014469-76 (4 пласт.)

5. ВЕРДИ Дж. «Фальстаф». Партия Мэг Педж.
По трансляций Большой театр Союза ССР. В. Нечипайло, И. Архипова, Е. Райков, Г. Вишневская.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Архив ДЗЗ, ВР

6. ДАРГОМЫЖСКИЙ А. «Каменный гость». Партия Лауры.
А. Масленников, Г. Вишневская, И. Архипова, Г. Панков, В. Захаров. Хор и оперно-симфонический оркестр ВР. Дирижер Б. Хайкин.
Аккорд Д-08975-78 (2 пласт.)

7. МУСОРГСКИЙ М. «Борис Годунов». Партия Марины Мнишек.

И. Петров, В. Ивановский, И. Архипова, Е. Кибкало, А. Гелева, М. Решетин, Г. Шульгин. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер А. Мелик-Пашаев.

Мелодия, СМ 0413-20 (4 пласт.)

Шан дю Монд-Совдиск

Х-А 78315/18 (4 пласт.)

Мелодия-Евродиск 78 693/699 (4 пласт.)

8. МУСОРГСКИЙ М. «Борис Годунов». Партия Марины Мнишек.

Дж. Лондон, Г. Шульгин, М. Решетин, Е. Кибкало, И. Архипова, В. Ивановский, А. Гелева. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер А. Мелик-Пашаев.

Коламбия, М4 296, М 5951, ХР 75977-984

9. МУСОРГСКИЙ М. «Борис Годунов». Партия Марины Мнишек.

А. Ведерников, А. Соколов, И. Архипова, В. Пьявко, Ю. Мазурок, А. Эйзен, В. Маторин. Большой хор ЦТ[10] и ВР, Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.

Дирижер В. Федосеев.

Мелодия, С10 20255 009

20255-62 (4 пласт.)

Филипс, 412 281-1. 4 Р

Филипс, 412 281-2. 3С

10. МУСОРГСКИЙ М. «Хованщина». Партия Марфы.

А. Кривченя, В. Пьявко, И. Архипова, А. Масленников, А. Огнивцев, В. Нечипайло. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер Б. Хайкин.

Мелодия, 33 С 10-05109-16 (4 пласт.)

Мелодия-Шан дю Монд, Д 78 590/93

Мелодия-Анджел, — 4125

Мелодия-Шан дю Монд, С 2781024-26

Мелодия-Н МА ТЕ О СЕ 5024 ОС 191 96529/31

11. ПРОКОФЬЕВ С. «Война и мир». Партия Элен.

Г. Вишневская, Е. Кибкало, М. Решетин, И. Архипова. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Мелодия-Евродиск, 88785 ХН

12. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. «Снегурочка». Партия Весны-Красны.

И. Архипова, А. Ведерников, В. Соколик, А. Григорьев, Л. Захаренко, А. Моксяков. Большой хор ЦТ и ВР, Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.

Дирижер В. Федосеев.
Мелодия, 33 С 10-07371-8
Мелодия-Шан дю Монд, ДХ 78 645/8 ДС 2781027-29

13. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. «Царская невеста». Партия Любаши.

Г. Вишневская, В. Атлантов, И. Архипова, В. Валайтис, Е. Нестеренко. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР. Дирижер Ф. Мансуров.

Мелодия, СМ 03899-904 (3 пласт.)
Мелодия-Шан дю Монд, ДХ 78641-43
Мелодия-Евродиск, 87440 Х — 87442 Х
Мелодия-Анджел, С-4122
Мелодия-Ла Воче Дель Падроне, 3 С 165-95356/8
Мелодия-Шан дю Монд, ДС 2781035-36

14. ХОЛМИНОВ А. «Оптимистическая трагедия». Партия Комиссара.

И. Архипова, А. Огнивцев, Г. Андрющенко, Г. Ефимов. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер М. Эрмлер.
Мелодия, 33 С 105233-36 /а/ (2 пласт.)

15. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Орлеанская дева». Партия Иоанны д'Арк.

И. Архипова, В. Махов, С. Яковенко, В. Валайтис, К. Радченко. Большой хор ЦТ и ВР и Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.

Дирижер Г. Рождественский.
Мелодия, СМ 02477-84 (4 пласт.)

16. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Орлеанская дева». Партия Иоанны д'Арк.

И. Архипова, В. Пьявко, Л. Маринеску. Хор и оркестр Радио и Телевидения Франции (ОРТФ).

Дирижер Жан-Пьер Марти.
ОРТФ, Архив. По трансляции.

17. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Пиковая дама». Партия Полины-Миловзора.

Большой театр Союза ССР. З. Анджапаридзе, М. Киселев, Ю. Мазурок, И. Архипова, Т. Милашкина, В. Левко.

Дирижер Б. Хайкин.

Мелодия, Д-019375-82 (4 пласт.)

Мелодия-Анджел, — 4104

18. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Пиковая дама». Партия Графини.

В. Тарапщенко, Г. Грицюк, Н. Дацко, Д. Хворостовский, И. Архипова. Капелла им. А. Юрлова. Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.

Дирижер В. Федосеев.

А и Э, АЕДЗ-68023

19. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Мазепа». Партия Любови.

Большой театр Союза ССР. В. Валайтис, И. Архипова, В. Пьявко, Е. Нестеренко, Т. Милашкина.

Дирижер Ф. Мансуров.

Мелодия-Шан дю Монд, ДХ 78004

20. ДУНАЕВСКИЙ И. «Вольный ветер» (оперетта). Партия Клементины.

Дирижер Е. Акулов.

ВСГ Д 00010571-2 /а/

21. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Пиковая дама». Партия Графини. Мариинский театр (Санкт-Петербург). 1992 г.

Дирижер В. Гергиев.

Филипс

22. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Евгений Онегин». Партия Филиппьевны.

Мариинский театр (Санкт-Петербург). 1992 г.

Дирижер В. Гергиев.

Филипс

Вокально-симфонические произведения

1. БРАМС И. «Альт-рапсодия».

Государственный академический русский хор Союза ССР, Государственный симфонический оркестр Союза ССР. Дирижер И. Маркевич.

Мелодия, С 0643–0644
Филипс, 835 734 У

2. ВЕРДИ ДЖ. «Реквием».
И. Архипова, Г. Вишневская, В. Ивановский, И. Петров. Ленинградская Государственная академическая капелла им. Глинки, Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, Д-035389-92 (2 пласт.)

3. ВИВАЛЬДИ А. «Глория».
И. Архипова, Г. Калинина. Камерный хор. Партия органа Е. Лисицына.
Дирижер И. Кокарс.
Мелодия, С-10-12667-8

4. Де ФАЛЬЯ. «Любовь-волшебница».
Симфонический оркестр ВР. И. Архипова.
Дирижер А. Янсон.
Мелодия, 562.253
Мелодия для ЕМ, СР 40296
Мелодия, 33 Д-7999-8000 /а/
Мелодия, С-131-132 /а/

5. ПЕРГОЛЕЗИ ДЖ. «Стабат Матер».
И. Архипова, Г. Писаренко. Капелла им. А. Юрлова, Камерный оркестр Москвы.
Дирижер Р. Баршай.
Мелодия Д 018861-2
Мелодия-Анджел, — 40044
Мелодия-Шан дю Монд, ДХ-А 78386
Мелодия 33 С 01409-10 /а/

6. ПРОКОФЬЕВ С. «На страже мира».
И. Архипова. Большой хор ЦТ и ВР, Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.
Дирижер Г. Рождественский.
Мелодия, 33 Д-014052
Мелодия-Шан дю Монд, ДХ-А 78423

7. ПРОКОФЬЕВ С. «Иван Грозный».
И. Архипова, Ан. Мокренко. Хор «Амброзиан», Лондонский оркестр «Филармония».

Дирижер Р. Мути.
Мелодия, 33 С-10-11277-80
ЕМ 5110 163-02-966/70

8. ПРОКОФЬЕВ С. «Александр Невский».
И. Архипова. Кливлендский оркестр и хор;
Дирижер Р. Шайи.
Десса, 410164-1 ДН

9. ЩЕДРИН Р. «Не только любовь» (сюита).
И. Архипова. Симфонический оркестр Московской филармонии.
Дирижер К. Кондрашин.
Аккорд, Д-014566
Мелодия-Анджел, — 40011

10. АРУТЮНЯН А. «Кантата о Родине».
И. Архипова, О. Кленов. Большой хор ЦТ и ВР, Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.
Дирижер В. Федосеев.
Мелодия, 33 С10-20735-6

Сольные пластинки

1. ДЖОРДАНО Т., Страделла А., Перголези Дж., Монтеверди К., Бизе Ж., Бах-Гуно, Гендель Г. АРИИ В СОПРОВОЖДЕНИИ ОРГАНА ДОМСКОГО СОБОРА. Рига.
Органисты П. Сиполниекс, О. Янченко.
Мелодия, 33 СМ 01897-98
Мелодия-Шан дю Монд, ДХ 78452
Мелодия-Ла Воче Дель Падроне, ЗС 065-94908

2. МУСОРГСКИЙ М. «Песни и пляски смерти».
Рахманинов С. Романсы.
Партия ф-но Дж. Вустман.
Мелодия, 33 СМ 02149-50
Мелодия-Шан дю Монд, ДХ 78514
Мелодия — Анджел, — 40198
Мелодия-Ла Воче Дель Падроне, ЗС 065-94912

3. ЧАЙКОВСКИЙ П. Романсы.
Партия ф-но С. Стучевский.
Мелодия, Д-016153 и С01179-80

4. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. Романсы.
Партия ф-но С. Стучевский.
Мелодия — Ла Воче Дель Падроне, ЗС 065-93580
Аккорд, Д-005510-11

5. ШАПОРИН Ю. Романсы.
Партия ф-но С. Стучевский.
ВСГ 33 Д-11403-04

6. ГРЕЧАНИНОВ А., Аренский А., Ипполитов-Иванов М., Глиэр Р. РОМАНСЫ. В сопровождении трио: Заборов Г. — скрипка, Есипов А. — виолончель, Викторов В. — фортепиано.
ЧАЙКОВСКИЙ П. Шесть дуэтов. И. Архипова,
М. Касрашвили, Ю. Пашинский.
Партия ф-но Н. Рассудова.
Мелодия, 33 СМ 0316-68

7. БРАМС И., Вольф Х., Шуберт Ф., Дебюсси К., Лист Ф. РОМАНСЫ в сопровождении ансамбля скрипачей Большого театра Союза ССР под управлением Ю. Реентовича.
Мелодия, Д-023515-16
СМ-02591-92

8. ГЛИНКА М., Даргомыжский А., Римский-Корсаков Н., Шапорин Ю., Бородин А., Кюи Ц., Рубинштейн А., Глазунов А., Глиэр Р., Власов А. РОМАНСЫ на стихи А. С. Пушкина.
Партия ф-но Н. Рассудова, И. Гусельников.
Мелодия, С 20 22093 002,
33 С 10-06963-4
Мелодия-Виктор С-2276
САДЕ А ИЛС 10002

9. ПРОКОФЬЕВ С., Шебалин В., Свиридов Г., Животов А., Шапорин Ю., Шостакович Д., Щедрин Р. РОМАНСЫ.
Партия ф-но Г. Свиридов, Р. Щедрин, Н. Рассудова.
Мелодия, 33 С 10-07659-60

10. ЧАЙКОВСКИЙ П., Даргомыжский А., Керубини Л., Тома А., Бизе Ж. АРИИ ИЗ ОПЕР.
Дирижеры А. Мелик-Пашаев, Б. Хайкин.
Мелодия, Д-011811-812

11. БИЗЕ Ж., Сцены и арии из оперы «Кармен».
3. Анджапаридзе. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, 33 Д-011867-8

12. АРЕНСКИЙ А., Мусоргский М., Чайковский П., Прокофьев С., Щедрин Р. АРИИ ИЗ ОПЕР И КАНТАТ.
Мелодия, 33 Л-015959-60
33 С-01025-26
Мелодия-Анджел, — 40014
Мелодия-АУСЛЕЗЕ, 79851 К

13. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. Арии и сцены из опер «Снегурочка» и «Царская невеста». В. Нечипайло, Г. Шульпин.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, 33 Д-013207
С-0799-800

14. ВЕРДИ ДЖ. Сцены из оперы «Трубадур». Масканьи П. Сцены из оперы «Сельская честь». К. Леонова, В. Пьявко. Дирижеры Б. Хайкин, М. Эрмлер, Ю. Симонов.
Мелодия, 33 СМ 02919-20
Мелодия-Ла Воче Дель Падроне, ЗС 065-94906

15. ВЕЛИКИЕ ЗВЕЗДЫ оперы Большого Ирина Архипова и Владислав Пьявко.
Сцены из опер Верди Дж. и Масканьи П.
Дирижеры Б. Хайкин, М. Эрмлер.
Мелодия-Коламбия, М 33099

16. ТАНЕЕВ С., Метнер Н. РОМАНСЫ.
Партия ф-но И. Гусельников.
Мелодия, 33 С10-08229-30

17. ЧАЙКОВСКИЙ П. Романсы ор. 65, ор. 73 (записано в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину).
Партия ф-но И. Гусельников.
Мелодия, 33 С10-10779-80

18. СВИРИДОВ Г. Романсы и песни.
Партия ф-но Г. Свиридов.
Мелодия, С10-11981-2

19. ТАКТАКИШВИЛИ О. Шесть вокальных поэм на стихи Г. Табидзе.
Партия ф-но В. Чачава, партия скрипки Л. Исакадзе.

Мелодия, С10-13273-4

20. ЧАЙКОВСКИЙ П. Романсы.
Партия ф-но В. Чачава.
Мелодия

21. РАХМАНИНОВ С. Романсы.
Партия ф-но И. Илья.
Мелодия, С10-17203-4

22. ГЛИНКА М. Романсы.
Партия ф-но И. Илья.
Мелодия, С10-20953-002

23. САЦ И. Музыка к спектаклям, романсы. И. Архипова, В. Пьявко.
Партия ф-но А. Сац.
Мелодия, СМ 03551-2

24. МУСОРГСКИЙ М., Римский-Корсаков Н., Хренников Т. АРИИ И СЦЕНЫ ИЗ ОПЕР.
Дирижеры Б. Хайкин, М. Эрмлер.
Мелодия

25. «Искусство Ирины Архиповой» — альбом из двух пластинок:
1. ЧАЙКОВСКИЙ П. Арии и сцены из опер «Орлеанская дева», «Мазепа». Т. Милашкина.
Дирижеры Г. Рождественский, Ф. Мансуров. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. Сцены из оперы «Царская невеста». В. Валайтис, А. Соколов.
Дирижер Ф. Мансуров.
2. ВЕРДИ Дж., Бизе Ж., Доницетти Г., Понкиелли А., Сен-Санс К., Масканьи П., Моцарт В. АРИИ ИЗ ОПЕР. Дирижеры М. Эрмлер, Б. Хайкин, Ф. Мансуров.
Мелодия, СЮ-14333-36

26. ПОЮТ СОЛИСТЫ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР.
Мелодия, 33 М 10-39667-70 (2 пласт.)
33 С 10-06739-40
33 С 10-12739-40
СМ 02537-8
Мелодия-Анджел, — 40050

27. «АВЕ МАРИЯ». Ф. Шуберт, Ф. Лист, Л. Керубини, Дж. Верди, Бах-Гуно, Л. Луцци, Ф. Тости, О. Янченко. Дж. Каччини.
И. Архипова. Орган — О. Янченко, труба — Т. Докшицер.
Мелодия, С10 26431 005

28. АРЕНСКИЙ А. Музыка к поэме А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан».
Дирижеры Е. Акулов, А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, 33 Д-014099-100

29. ВЕРДИ ДЖ. Сцены и арии из оперы «Аида».
Дирижер О. Димитриади.
Мелодия, 33 Д-019248

30. Ирина АРХИПОВА. Музыка советских композиторов. Сцены и арии из опер А. Холминова, Т. Хренникова. Советские песни: «Орленок», «Дороги» и др. Дирижер В. Федосеев.
Мелодия, С10-18181-2

31. Г. СВИРИДОВ. Романсы. А. Ведерников, И. Архипова, Е. Образцова, Е. Нестеренко.
Партия ф-но Г. Свиридов.
Мелодия

32. Ирина АРХИПОВА. Арии из опер П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, С. Прокофьева, Ж. Бизе, В. Моцарта, Дж. Верди.
Дирижеры Г. Рождественский, Б. Хайкин, М. Эрмлер, Ф. Мансуров, А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, С10-14601-02

33. Ирина АРХИПОВА. Шесть романсов П. Чайковского на стихи Ратгауза. «Минула страсть» — слова А. К. Толстого.
Партия ф-но И. Гусельников, Н. Рассудова.
Дж. Верди, П. Масканьи. Арии и сцены из опер.
Дирижеры Б. Хайкин, М. Эрмлер.
Мелодия, С10-12305-06

34. Ж. БИЗЕ. «Кармен». Партия Кармен. Фрагменты спектакля по трансляции.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
Мелодия, Д-00011365-6 (Миньон)

35. ВЕРДИ ДЖ. «Дон Карлос». Партия Эболи.
(Фрагменты)
Дирижер А. Найденов.
Мелодия, 33 Д-00014703-04 (Миньон)

36. МУСОРГСКИЙ М., «Хованщина». Партия Марфы. (Фрагменты)
Дирижер Б. Хайкин.
Мелодия, 33 С10-16595-96

37. МАРИО ДЕЛЬ МОНАКО поет лучшее из «Кармен». Запись по трансляции. Ирина Архипова, Павел Лисициан, Ирина Масленникова.
Дирижер А. Мелик-Пашаев.
ЭВЕРЕСТ, 3213

38. МАРИО ДЕЛЬ МОНАКО поет «Кармен». Запись из зала Большого театра. Ирина Архипова, Ирина Масленникова. Дирижер А. Мелик-Пашаев.
МОДЕ-серии, СМДЕ 9657

39. ЧАЙКОВСКИЙ П. «Пиковая дама». (Фрагменты). Ирина Архипова, Тамара Милашкина, Зураб Анджапаридзе, Юрий Мазурок.
Дирижер Б. Хайкин.
Мелодия-Евродиск, 89160 К.

40. ЧАЙКОВСКИЙ П. Лучшее из «Орлеанской девы».
Ирина Архипова, Сергей Яковенко, Клавдия Радченко. Большой хор ЦТ и ВР.
Дирижер Г. Рождественский.
Мелодия-Анджел, — 40156.

41. Ирина АРХИПОВА и Владислав ПЬЯВКО. Арии и сцены из опер. Оркестр Большого театра Союза ССР. Дирижер М. Эрмлер.
Мелодия, С10-12351-2

42. Владислав ПЬЯВКО. Сцены и арии из опер. Ирина Архипова. Оркестр Большого театра Союза ССР.
Дирижер М. Эрмлер.
Мелодия, 33 С10-11487-8

43. РУССКАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА. Ирина Архипова, Государственный камерный хор Министерства культуры СССР.

Дирижер В. Полянский.
Мелодия, А10 00359 006

44. ОПЕРНЫЙ ГАЛА-КОНЦЕРТ. Альфредо Краус, Алан Титус, Ирина Архипова и другие. Оркестр Большого театра Союза ССР.
Дирижер Марк Эрмлер.
ПОЛИФОН, СД 842208-2
МС 842208-4

45. РАХМАНИНОВ С. Всеношное бдение. Государственный камерный хор Министерства культуры СССР. Ирина Архипова, Виктор Румянцев. Дирижер В. Полянский.
Мелодия, А10 00261 009
10-00105

46. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ Н. Сцены и арии из опер.
И. Архипова, В. Нечипайло, Г. Вишневская, Т. Милашкина, Л. Авдеева, Ю. Мазурок. Оркестр Большого театра Союза ССР.
Дирижеры А. Мелик-Пашаев, М. Эрмлер, Е. Светланов, А. Найденов.
Мелодия-Анджел, — 40052

47. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В ПОЛОЦКЕ. Апрель 1988 г.
Дирижеры Г. Рождественский, В. Полянский.
Мелодия, А10-00483 007.

48. РУССКИЕ ПЕСНИ И РОМАНСЫ. И. Архипова, О. Огнивцев, Т. Милашкина и др.
Мелодия С20 22093 002

49. СКРЯБИН А. Симфония № 1. И. Архипова, В. Пьявко. Большой хор ЦТ и ВР, Большой симфонический оркестр ЦТ и ВР.
Дирижер В. Федосеев.
Мелодия, С10 19557 007

50. АНСАМБЛЬ СКРИПАЧЕЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА Союза ССР. Художественный руководитель Ю. Реентович.
Мелодия, 33 С10 — 07027-30 (2 пласт.)

51. Ирина АРХИПОВА. Романсы, арии, сцены из опер.
М. Касрашвили, К. Леонова, В. Пьявко.
Партия ф-но Н. Рассудова. Оркестр Большого театра Союза ССР.
Дирижеры Б. Хайкин, М. Эрмлер.

Мелодия, С10 12305-6

52. МУСОРГСКИЙ М. Картинки с выставки. Песни и пляски смерти. Ирина Архипова. Государственный академический симфонический оркестр Союза ССР.

Дирижер Е. Светланов.

Мелодия, SUCD 10-00139

53. МУСОРГСКИЙ М. «Борис Годунов». Избранные сцены и арии из опер.

Сцена в комнате Марины. И. Архипова, Е. Кибкало. Сцена у фонтана. И. Архипова, В. Ивановский. Хор и оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер А. Мелик-Пашаев.

33 Д-11207-8

Апрелевский завод грампластинок

54. ТОМА А. Романс Миньон из оцеры «Миньон». Верди Дж. Ария Эболи из оперы «Дон Карлос». П. Чайковский. Ария Иоанны из оперы «Орлеанская дева».

А. Даргомыжский. Две песни Лауры из оперы «Каменный гость». Оркестр Большого театра Союза ССР.

Дирижер Б. Хайкин.

ВСГ, ВТУ 35 XII 378-61

33 С-173-4

33 Д 8585-6

Иллюстрации

Самые первые фотографии Иры Ветошкиной.

С родителями и братом. 1929 год.

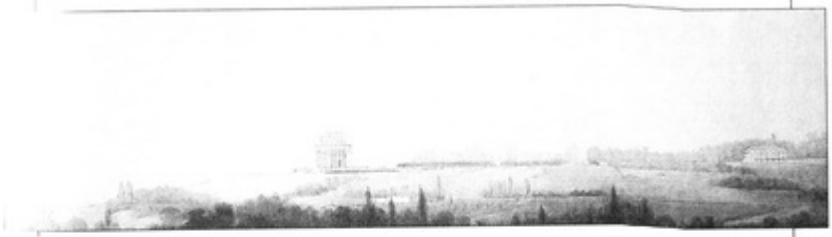
Ирина и Владимир Ветошкины.

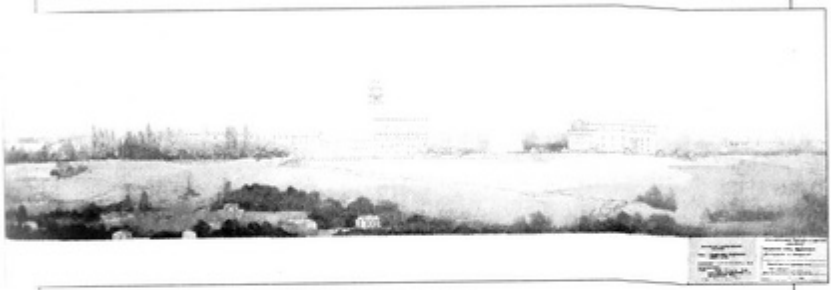
После школьного карнавала. 1936 год.

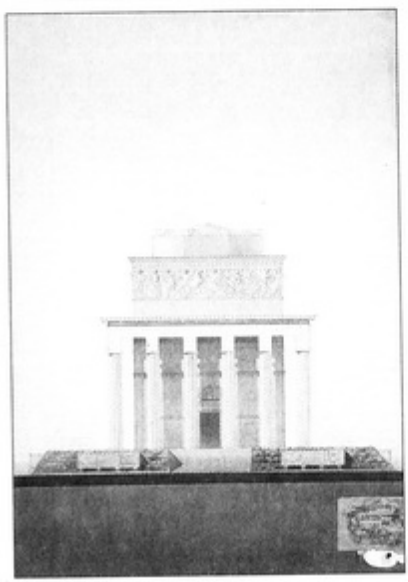
Группа молодых архитекторов.
Первые слева — Киса Лебедева и Ирина Архипова. 1948 год.

Ирина и Евгений Архиповы.

Дипломный проект выпускницы
Архитектурного института И.К. Архиповой. 1948 год.





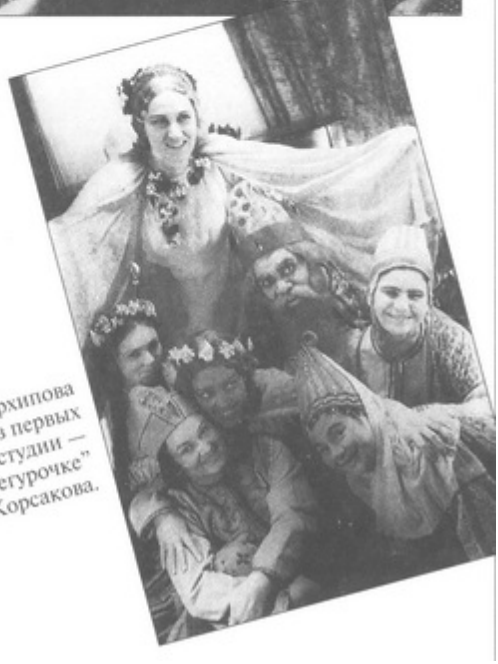


С педагогами по вокалу —

Надеждой Матвеевной Малышевой

и Леонидом Филипповичем Савранским.

Группа выпускников вокального факультета
Московской консерватории. 1953 год.

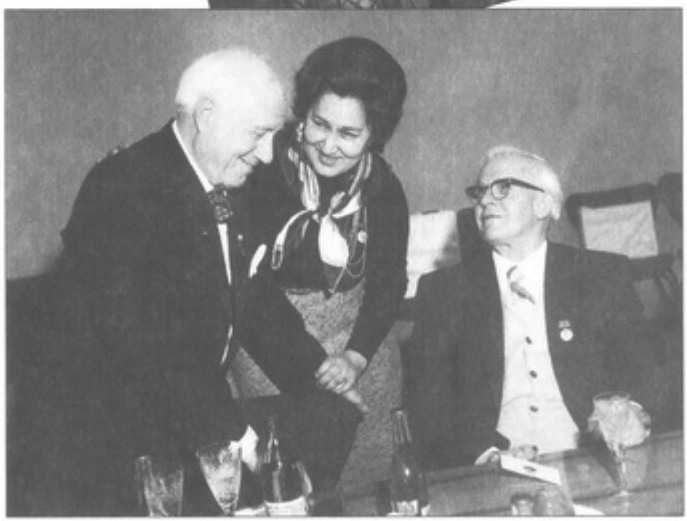


Ирина Архипова
в одной из первых
своих ролей в Оперной студии —
Весны-Красны в "Снегурочке"
Н.Римского-Корсакова.

Сцена из спектакля "Мещанин во дворянстве".
(Гастроли в Москве театра "Комеди Франсез".) 1954 год.

С американским
дирижером
Леопольдом Стоковским
после выступления
в Концертном зале
им. П.И. Чайковского.
Москва, 1958 год.

В роли
Мэг Педж
в "Фальстафе"
Дж. Верди.
Большой театр
СССР.
1962 год.



С И.С. Козловским и С.Я. Лемешевым в дни празднования
200-летия Большого театра. 1976 год.

Сцена из оперы "Ее падчерица" Л. Яначека на сцене филиала Большого театра СССР. Енуфа — Наталия Соколова, Дьячиха — Ирина Архипова. 1958 год.

Партия Любаши в "Царской невесте" Н. Римского-Корсакова стала первой работой Ирины Архиповой на профессиональной сцене. В роли Грязного — Алексей Иванов. Филиал Большого театра СССР. 1958 год.

В роли Элен Безуховой в опере "Война и мир" С. Прокофьева.
Большой театр СССР. 1964 год.

В роли Кармен на сцене Большого театра СССР.
Хозе — Марио Дель Монако. Москва, 1959 год.

Выступления в "Кармен" на сцене Будапештской оперы. 1960 год. В этом спектакле партнером И. Архиповой был Йожеф Шиманди (фото внизу слева).

С Зурабом Анджапаридзе — Хозе — на сцене Большого театра СССР.

В роли Марфы в "Хованщине" М. Мусоргского.

Перед выходом на сцену
в партии Марины Мнишек.

Сцена из "Бориса Годунова"
М. Мусоргского.
В роли Самозванца —
Владислав Пьявко.

После спектакля "Борис Годунов" в Большом театре с участием
певца Джорджа Лондона в партии Бориса. Москва, 1960 год.

С директором театра "Ла Скала" Антонио Гирингелли
после окончания спектакля "Борис Годунов". Милан, 1968 год.

Портрет Ирины Архиповой
работы художника Александра Шилова.

В роли Любавы в "Садко" Н. Римского-Корсакова.
Садко — Владимир Атлантов.
Большой театр СССР. 1976 год.

В роли Полины-Миловзора.
Сцена из "Пиковой дамы" П. Чайковского.
Гастроли Большого театра СССР в Милане, 1964 год.

Лиза — Галина Вишневская,
Полина — Ирина Архипова.

Сцены из "Аиды" Дж. Верди в Большом театре СССР.

Аида — Галина Вишневская, Амнерис — Ирина Архипова.

В роли Аиды —
Тамара Милашкина.

В роли Амнерис на сцене
оперного театра Познани.
1957 год.

Такой была Архипова-Амнерис в 1956 году
на сцене Большого театра СССР.

Одна из самых любимых ролей певицы —
Азучена в "Трубадуре" Дж. Верди.

В роли Фрикки
в "Золоте Рейна" Р. Вагнера.
Большой театр СССР. 1979 год.

Партию Нурис
в "Ариане и Синей
Бороде" П. Дюка
И. Архипова спела
в 1975 году на сцене
парижской
"Гранд-Опера".

Выступление с хором под управлением Владимира Минина на концерте в Новодевичьем монастыре в Москве.

С Георгием Васильевичем Свиридовым, чьи произведения певица исполняет постоянно и с большим удовольствием.

Такой дождь из цветов Ирине Архиповой устроили киевские слушатели.

После концерта в Колонном зале в Москве, где певица выступала с Академическим оркестром русских народных инструментов под управлением Николая Некрасова.

Частым партнером Ирины Архиповой на концертных площадках бывает органист и композитор Олег Янченко.

Вот уже тридцать лет И.К. Архипова возглавляет жюри конкурса вокалистов им. М.И. Глинки.

Работа в жюри на VIII Международном конкурсе им. П.И. Чайковского. Москва, 1986 год.

В Клину, где по традиции участники конкурса сажают деревья в парке около дома-музея Чайковского.

Встреча с Марией Каллас во время IV Международного конкурса им. П.И. Чайковского. Москва, 1970 год.

А в 1983 году Ирина Архипова возложила цветы к памятнику великой певицы, открытому в Афинах.

Со своими учениками Ольгой Кондиной и Аскаром Абдразаковым во время пребывания в Кишиневе в 1994 году на фестивале "Мария Биешу приглашает".

Выступление с Натальей Дацко на концерте в Петергофе.

На фестивале "Музыкальное лето Селигера-94". Мария Биешу поет на маленькой сцене осташковского концертного зала.

С солистом Большого театра Олегом Кулько на фоне Ростовского Кремля, по пути в Ярославль, где состоялся концерт в доме-музее Л. В. Собинова.

Выступление в Грановитой палате Московского Кремля
с Камерным хором "Православные певчие". Февраль 1995 года.

Юбилейный вечер в Большом театре, посвященный 30-летию творческой деятельности Ирины Архиповой. Поздравление артистов Малого театра Руфины Нифонтовой и Юрия Соломина. 1985 год.

А эта "Бриллиантовая лира" была вручена певице совсем недавно — в январе 1996 года.

Ирина Архипова

МУЗЫКА жизни

notes

Примечания

1

Цит. по публикации писем В. В. Виноградова в «Вестнике Российской Академии наук», № 1 за 1995 г., том 65, № 1 (Составление и примечания А. Б. Гуськовой.)

2

Из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. *(Примеч. ред.)*

З

Крещендо — возрастая *(ит.)*. В музыке — усиление звука от тихого звучания к громкому.

4

Из «Орлеанской девы» П. И. Чайковского. *(Примеч. ред.)*

5

Из «Бахчисарайского фонтана» А. С. Аренского. *(Примеч. ред.)*

Романс С. В. Рахманинов. *(Примеч. ред.)*

7

Из оперы «Гугеноты» Д. Мейербера. *(Примеч. ред.)*

8

Из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина». *(Примеч. ред.)*

ВР — Всесоюзное радио; ДЗЗ — Дом звукозаписи.

ЦТ — Центральное телевидение.